ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1 – 2
1955

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Comte Capots

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — *redactor responsabil;* ACADEMICIAN M. JORA; ACADEMICIAN D. MARCU K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; Z. VANCEA; I. BREAZUL; S. ALTERESCU; T. ANDREI; M. POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

Cuvîntarea academicianului G. Oprescu în ședința Secției de știință a limbii, literatură și arte a Academiei R. P. R., cu ocazia morții maestrului George Enescu 11

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU — Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir «Descriptio Moldaviae» 15

PAUL STAHL și PAUL PETRESCU. — Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe valea Bistriței . . . 27

ARTĂ MEDIEVALĂ

G. OPRESCU, — Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal . . 47

MIHAI BERZA, — Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare. 69

TEODORA VOINESCU. — Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Suceviița și Dragomirna 89

CORINA NICOLESCU, — Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea 115

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

K. H. ZAMBACCIAN, — Pictorul istoric rus Vasili Ivanovici Surikov (1848-1916) 141

ION FRUNZETTI, — Relieful în sculptura monumentală din R.P.R. 151

RADU BOGDAN. — Date noi în legătură cu viața și opera lui Ion Andreescu 177

EUGEN SCHILLERU, — Grafica satirică a lui I. Iser . 201

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

FLORIN TORNEA, Drumul realismului scenic în teatrul nostru de după eliberare 227

I. PERVAIN, Contribuţii la cunoaşterea activităţii teatrale muncitoreşti din Transilvania 245

A. COSTA-FORU, Hasdeu şi problemele teatrului 257

MUZICĂ

ANDREI TUDOR, Eduard Caudella şi teatrul liric romînesc . . . 277

M. A. MUSICESCU, Relaţii asupra muzicii de curte şi muzicii ţărăneşti în «Geschichte des transalpinischen Daciens» de F. I. Sulzer 291

DIN PROBLEMELE ARTEI ŞI ALE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

AMELIA PAVEL, Metode sovietice de întocmire a monografiilor de artişti 305

NOTE ŞI DOCUMENTE

Aspecte de arhitectură populară din comuna Ieud, raionul Vişeu, regiunea Baia-Mare (*Boris Zderciuc*) 317

Noua orientare a artelor decorative (*Emilia Ionescu*) 322

Ştiri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman şi alţi pictori romîni (*George Petra şi Barbu Brezianu*). 327

Catalogul ştiinţific al lucrărilor lui Barbu Iscovescu existente în prezent în colecţiile publice de la noi (*Mircea Popescu*) 334

Grigorescu la Salonul Oficial din Paris în 1877 (*N. Vătămanu*) 346

Date noi asupra vieţii şi operei pictorului Elliescu (*Radu Ionescu*) 347

Manuscrise inedite ale lui Matei Millo (*Mihai Florea*) 350

Al. Odobescu — cel dintîi director al Teatrului Naţional (*Scarlat Freda*) . . 356

Meşterii constructori, pictrari şi zugravi din timpul lui Ştefan cel Mare (*H. Stănescu*). 361

RECENZII

Istoria artei ruse (*A.P.*) 367

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vanzari - Service - Consumabile
www.casademarcat.info
Tel./Fax: 021.252.30.70
DATA LOGIC
SERVICE DEPARTMENT
DATECS

СОДЕРЖАНИЕ

Выступление академика Г. Опреску на заседании Отделения языкознания, литературы и искусства Академии РНР по случаю смерти Джордже Энеску 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Ф. БОБУ ФЛОРЕСКУ, Этнографические элементы в произведении Димитрия Кантемира «Descriptio Moldaviae» 15

Н. ШТАЛ и Н. ПЕТРЕСКУ, Элементы украшения крестьянских жилищ в долине Бистрица 27

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

Г. ОПРЕСКУ, Саксонские церкви-крепости в Трансильвании 47

М. БЕРЗА, Герб Молдавии времен Стефана Великого 69

Т. ВОЙНЕСКУ, К изучению иллюстрированных рукописей в монастырях Сучеви ца и Драгомирна 89

К. НИКОЛЕСКУ, Орнаментация монастыря Нямц в связи с молдавской монументальной керамикой XV века 115

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

К. Х. ЗАМБАКЧАН, Русский исторический живописец Василий Иванович Суриков (1848—1916) 141

И. ФРУНЗЕТТИ, Рельеф в монументальной скульптуре РНР 151

Р. БОГДАН, Новые данные о жизни и произведениях Иона Андрееску 177

Е. СКИЛЕРУ, Сатирическая графика И. Изера 201

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ТЕАТР

Ф. ТОРНЯ, Путь сценического реализма в нашем театре после освобождения 227

И. ПЕРВАИН, К изучению театральной деятельности трансильванских рабочих 245

А. КОСТА-ФОРУ, Хашдэу и задачи театра 257

МУЗЫКА

А. ТУДОР, Эдуард Кауделла и румынский музыкальный театр 277

М. А. МУЗИЧЕСКУ, Заметки Ф. И. Зулцера о придворной и крестьянской музыке в «Geschichte des transalpinischen Daciens» 291

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

А. ПАВЕЛ, Советские методы составления монографии о деятелях искусства 305

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТАЦИИ

Аспекты народной архитектуры села Еуд района Вишеу области Бая Маре (*Борис Здерчук*) 317

Новое направление в декоративном искусстве (*Эмилия Ионеску*) 322

Новые данные о Барбу Исковеску, Теодоре Амане и других румынских художниках (*Джеорджe Потра, Барбу Брезяну*) 327

Научный каталог работ Барбу Исковеску, существующих в настоящее время в румынских публичных коллекциях (*Мирча Попеску*) 334

Григореску в парижском Оффициальном салоне 1877 г. (*Н. Вэтэману*) 346

Новые данные о жизни и произведениях художника Этиеску (*Раду Попеску*) 347

Неизданные рукописи Матея Мило (*Михай Флоря*) 350

А. Одобеску — первый директор Государственного театра (*Скарлат Фрода*) 356

Мастера-строители, каменщики и маляры времен Стефана Великого (*Х. Стэнеску* 361

РЕЦЕНЗИИ

История русского искусства (*А. П.*) 367

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

Discours à la mémoire de Georges Enescu, prononcé par l'académicien G. Oprescu, à la séance de la Section de linguistique, de littérature et des arts de l'Académie de la République Populaire Roumaine . 11

ART POPULAIRE

FLOREA BOBU FLORESCU, Éléments ethnographiques dans l'ouvrage de Dimitrie Cantemir, « Descripti Moldaviae ». 15

PAUL STAHL et PAUL PETRESCU, Éléments d'embellissement des habitations paysannes de la vallée de la Bistrița 27

ART MÉDIÉVAL

G. OPRESCU, Les églises fortifées des Saxons de Transylvanie 47

MIHAI BERZA, Armoiries de la Moldavie au temps d'Étienne le Grand . . . 69

TEODORA VOINESCU, Contribution à l'étude des manuscrits illustrés des monastères Sucevița et Dragomirna . . 89

CORINA NICOLESCU, Le décor du monastère Neamț et la céramique monumentale en Moldavie au XVe siècle 115

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

K. H. ZAMBACCIAN, Vassili Ivanovici Sourikov, peintre russe de l'histoire (1848—1916) 141

ION FRUNZETTI, Le relief dans la sculpture monumentale de la République Populaire Roumaine . . 151

RADU BOGDAN, Dunouveau sur la vie et l'œuvre de Ion Andreescu 177

EUGEN SCHILERU, L'œuvre graphique, satirique, d'Iser 201

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

FLORIN TORNEA, La voie du réalisme scénique dans notre théâtre après la libération 227

I. PERVAIN, Contribution à l'étude de l'activité théâtrale ouvrière en Transylvanie 245

A. COSTA-FORU, Hasdeu et les problèmes du théâtre 257

MUSIQUE

ANDREI TUDOR, Edouard Caudella et le théâtre lyrique roumain 277

M. A. MUSICESCU, Renseignements sur la musique de cour et la musique paysanne dans « Geschichte des transalpinischen Daciens », de F. I. Sulzer . 291

PROBLÈMES DE L'ART ET DE LA CRITIQUE DE L'ART SOVIÉTIQUES

AMELIA PAVEL, Méthodes soviétiques de rédaction des monographies consacrées à des artistes . 305

NOTES ET DOCUMENTS

Aspects de l'architecture populaire dans la commune d'Ieud, district de Vișeu, région de Baia Mare (*Boris Zderciuc*) 317

Nouvelle orientation des arts décoratifs (*Emilia Ionescu*) 322

Nouvelles données sur Barbu Iscovescu, Theodor Aman et autres peintres roumains (*George Potra, Barbu Brezeanu*) 327

Catalogue scientifique des œuvres de Barbu Iscovescu, actuellement existantes dans nos collections publiques (*Mircea Popescu*) 334

Grigorescu au Salon Officiel de Paris de 1877 (*N. Vătămanu*). 346

Du nouveau sur la vie et l'oeuvre du peintre Elliescu (*Radu Ionescu*) 347

Manuscrits inédits de Matei Millo (*Mihai Florea*) 350

Al. Odobescu, premier directeur du Théâtre National (*Scarlat Freda*) 356

Maîtres constructeurs, maçons et peintres en bâtiment du temps d'Étienne le Grand (*H. Stănescu*) 361

COMPTES RENDUS

Histoire de l'art russe (*A.P.*) 367

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CUVÎNTAREA ACADEMICIANULUI G. OPRESCU ÎN ŞEDINŢA SECŢIEI DE ŞTIINŢĂ A LIMBII, LITERATURĂ ŞI ARTE A ACADEMIEI R. P. R. CU OCAZIA MORŢII MAESTRULUI GEORGE ENESCU

Moldovean de neam, din neaoşi părinţi romîni, de copil, Enescu a arătat o precocitate fenomenală în muzică, sub toate formele ei, una din acele maturităţi în simţire şi mijloace de exprimare, în contradicţie cu tot ce ar putea fi considerat logic şi normal în dezvoltarea noastră omenească. Este drept că în această artă, mai ales cînd e vorba de execuţia muzicală, se întîlneşte mai des decît în alte arte acest fenomen, care însă de multe ori se opreşte brusc în perioada adolescenţei. Şi în cazul lui Enescu cineva s-ar fi putut întreba, cu oarecare nelinişte, dacă promisiunea aşa de strălucit manifestată de către copil, va fi ţinută de către omul matur. Totul însă ia un curs, pe care nici cei mai optimişti dintre cei care se interesau de dînsul n-ar fi îndrăznit să-l prezică: studii strălucite, compoziţii la o vîrstă fragedă, demne de a fi executate de marile orchestre ale lumii, urmate de altele, din ce în ce mai numeroase, în toate genurile existente, pentru orchestră, pentru pian şi vioară, pentru muzică de cameră, melodii, simfonii, opere; un dar de interpretare apoi, adică de a înţelege şi de a ajuta şi pe alţii să înţeleagă lucrările mari ale altor compozitori, avînd la dispoziţie toate posibilităţile vaste ale arcuşului şi ale pianului, ceea ce face din el unul din violoniştii cei mai preţuiţi ai lumii şi un incomparabil pianist, dublat încă de darul, tot aşa de excepţional al conducătorului de orchestră. Bucăţi pe care le cunoaştem cu toţii, luau sub bagheta lui o viaţă nouă, ne deschideau orizonturi nebănuite. Numele de romîn, graţie lui, este asociat de mulţimi imense, aclamîndu-l, cu cele mai înalte realizări de interpretare, care se puteau obţine în lumea întreagă. Iar calitatea producţiei sale muzicale, pe care nu îndrăznesc s-o analizez singur, este considerată de specialişti ca cea a unui « constructor de geniu », a cărui ştiinţă magistrală îi permite cu o uşurinţă uimitoare să se exprime în cele mai înalte forme muzicale şi să insufle acestor forme o adîncime de sentiment şi un elan poetic, care-l pun alături de cei mai mari compozitori din vremea noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Experiența desăvîrșită a meșteșugului său, măiestria orchestrației sale, voința robustă și suflul generos ce domină și dă viață totului » sînt puse în lumină, de către unul din acești competenți comentatori. Un altul, străin, muzicant el însuși de mare reputație, cu ocazia execuției la Paris a celei de a III-a Simfonii cu coruri, scria în « Le Temps », că această operă, « vastă lume de idei, de sentiment, de senzație », conține « o clocotire de geniu, un belșug de muzică, o putere, o măreție, precum și o poezie, o gingășie, o liberă noutate de formă și de expresie » care l-au entuziasmat. Ce putem adăoga noi la aceste strălucite elogii, ale unor oameni care știu cu adevărat ce este muzica și care,vorbind astfel, judecă pe Enescu în comparație cu corifeii muzicii de astăzi?

S-a servit adesea maestrul Enescu, prelucrîndu-le și dîndu-le o viață nouă, de teme populare, rustice sau orășenești. Compozițiile ce rezultau aveau incontestabil o savoare națională rară. Pentru cine știa să le înțeleagă, și acestea, și celelalte opere ale sale, mergeau totdeauna mai departe, și mai adînc. Ele ne făceau să descoperim în autorul lor o însușire cu mult mai prețioasă decît a unui rapsod național, pe cea a unei pătrunderi pînă în cele mai ascunse cute ale sufletului omenesc, așa cum se întîmplă și cu ceilalți mari compozitori ai lumii. Tot ce este sincer și autentic în noi, bucuriile și durerile, speranțele și decepțiile, triumfurile și înfrîngerile, el le-a exprimat plastic pentru rara mulțumire a tuturor celor care l-au ascultat. Este ceea ce dă muzicii sale acea universalitate pe care o admirăm, acel suflu de grandoare, și care ni-l face nouă, romînilor, ca și iubitorilor de muzică din lumea întreagă, atît de scump. Căci artistul mare, sărbătorit de mii și mii de oameni, în toate împrejurările n-a uitat că este romîn. El a revărsat asupra țării sale gloria pe care o dobîndea cu atîtea rare și prețioase însușiri. De aceea, pierderea pe care țara noastră o încearcă prin moartea maestrului George Enescu, este nu numai cea mai grea pentru arta noastră romînească, și nu numai în domeniul muzicii, dar poate una din cele mai grele pe care le-a încercat arta europeană a vremii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ELEMENTE ETNOGRAFICE ÎN OPERA LUI DIMITRIE CANTEMIR « DESCRIPTIO MOLDAVIAE »

de FLOREA BOBU FLORESCU

Deși etnografia s-a constituit ca știință aparte abia pe la începutul secolului al XIX-lea, relatări etnografice apar destul de timpuriu, căci treptat, de-a lungul vremii, interesul pentru cunoașterea vieții sociale, materiale și spirituale a popoarelor s-a dezvoltat din ce în ce mai mult.

Însemnările din cronici, diverse documente sau relatările călătorilor străini zugrăvesc adeseori importante fenomene etnografice din țara noastră.

Pe la începutul secolului al XVIII-lea, consemnarea elementului etnografic devine conștientă în opera lui Dimitrie Cantemir. De o cultură multilaterală, istoric, filozof și cunoscător de muzică, cărturarul moldovean se înalță la o înfățișare obiectivă a elementelor etnografice. După mulți ani de la apariția operei « Descriptio Moldaviae », Joseph Lafitau încă nu avea înțelegerea fenomenelor etnografice din moment ce el vorbea de existența unui « acephalus » în America Centrală [1]. Totuși el este considerat printre întemeietorii etnografiei moderne, fără ca să se amintească măcar de opera lui Dimitrie Cantemir.

Lucrarea de seamă a lui Dimitrie Cantemir, care cuprinde un număr mai însemnat de date etnografice, este fără îndoială « Descriptio Moldaviae ». Această operă a fost scrisă la stăruința repetată a Academiei de științe din Berlin. După multe peripeții, manuscrisul a fost tradus de Johann Ludewig Redslob, iar traducerea verificată de către D. Büsching și tipărită în limba germană la Berlin, în revista « Magazin für die neue Historie und Geographie », partea a III-a și a IV-a, în anii 1769—1770. Cu un an mai tîrziu, a apărut în volum separat sub titlul « Demetrii Kantemirs ehemaligen Fürsten in der Moldau, historisch-geographisch un politische Beschreibung der Moldau, nebst dem Leben des Verfassers und einer Landscharte » (Frankfurt und Leipzig, 1771) și aceasta, după cum se spune în « precuvîntare », pentru că « Valoarea acestei scrieri, pentru învățații cărora le-a căzut sub ochi, este din plin cunoscută ».

Interesul pentru lucrarea lui Dimitrie Cantemir s-a manifestat și la noi. Ea a fost tipărită pentru prima dată în romînește după traducerea germană, la mănăstirea Neamțului în anul 1825, sub titlul « Scrisoarea Moldovei de Dimitrie Cantemir Domnul ei » [2]. Abia în anul 1872 apare și textul latin al lucrării,

[1] Joseph Lafitau, Moeurs des sauvages Amériqueins, comparées aux moeurs des premiers temps. Paris. 1724, vol. I, pl. I, p. 103 și 105.

[2] Au urmat apoi diferite ediții la 1851, 1865, 1875, două ediții în 1909 și cîte o ediție în 1923 și 1942.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

colaționat de Al. Papiu-Ilarian după două manuscrise păstrate la Academia de teologie din Moscova, sub titlul « Demetrii Cantemirii principis Moldaviae descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae ».

Spre a evita unele omisiuni sau interpretări greșite din traducerile făcute pînă acum, am procedat la o nouă traducere a pasajelor pe care le reproducem, pornind de la textul latin și ținînd seama de textele următoarelor ediții: ediția germană de la 1771, edițiile romînești din anii 1825, 1875 (Al. Papiu-Ilarian — I. Hodoș), 1942 (Gh. Adamescu). Unele din erorile la care facem aluzie sînt semnalate în cursul lucrării. Numai avînd o traducere fidelă a textului original, cercetătorul este ajutat în interpretarea unor fenomene, ca cele etnografice, care prin natura lor, sînt destul de gingașe și greu de considerat.

« Scrisoarea Modovei », cum îi zicea editorul de la 1825 operei « Descriptio Moldaviae », prezintă un interes multiplu: geografic, istoric și etnografic. Importanța etnografică, pe care o are această operă, se datorește valorii documentare a descrierilor pe care le cuprinde. Această importanță a fost subliniată de editorul german în anul 1771. Dacă printr-o întîmplare fericită ea ar fi putut fi publicată încă în momentul cînd fusese scrisă, ar fi intrat cu siguranță în literatura etnografică ca una dintre primele opere în care se observă nu numai grija pentru amănuntul etnografic, dar și o interpretare a fenomenelor de cultură. Dar cu toată întîrziata apariție a acestei opere a lui Dimitrie Cantemir, ea își va lua locul cuvenit în istoria etnografiei. La scurt timp după apariția ediției germane, « Descriptio Moldaviae » începe să fie folosită de o seamă de cercetători, între care se află și Josef Sulzer[1].

Informațiile cu caracter etnografic se găsesc presărate în mai toate capitolele din opera lui Dimitrie Cantemir. Însă, în timp ce în partea I-a ar prezenta un interes mai mare capitolele care tratează despre județele și tîrgurile Moldovei, în cea de a II-a, numărul capitolelor de interes etnografic este mult mai ridicat. Între acestea, amintim capitolul III « Despre datinele vechi și noi la întronarea domnitorilor Moldovei », capitolul IV « Despre alegerea domnitorului Moldovei », capitolul VI, « Despre boierii Moldovei și rangurile lor », capitolul VII, « Despre ceremoniile curții, cînd domnii ies din palat și cînd au ospețe », dar mai ales capitolele XVIII-XIX, « Despre datinele moldovenilor », « Ceremoniile la logodnă și nuntă », « Despre înmormîntare ». În sfîrșit, în partea a treia a acestei opere, ar fi de remarcat capitolul I, « Despre religiunea moldovenilor ».

Înainte de a trece la o analiză sistematică a descrierilor cu caracter etnografic din această operă, trebuie să ne întrebăm mai întîi cum poate fi apreciată în general valoarea unei relatări istorice privind un fenomen etnografic. Dacă fenomenul respectiv nu mai persistă în epoca în care facem cercetarea, iar descrierea lui îndeplinește toate condițiile pe care le cer exigențele științifice, îl aceptăm ca verosimil; adeseori însă, un element etnografic este confirmat atît în documente contemporane relatării, cît și în scrieri ulterioare ei, putîndu-i urmări astfel evoluția lui în timp; în sfîrșit, un element etnografic consemnat într-un document, poate dăinui chiar pînă în epoca noastră, în formă identică sau în variantă. În funcție de aceste « stări » ale elementului etnografic, valoarea lui poate fi mai mică sau mai mare. În bună parte importanța însemnărilor etnografice depinde de concepția, care a stat la baza cunoașterii lor. In această privință, poziția științifică a lui Dimitrie Cantemir este surprinzător de valabilă pentru sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, după cum

[1] J. Sulzer, Geschichte des transalpinischen Daciens. 1781, vol. I și II, p. 319, 320, 335, 337, 338 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reiese nu numai din unele principii enunţate, dar din însăşi analiza amănuntului etnografic.

La începutul capitolului despre « Datinele moldovenilor », Dimitrie Cantemir se situează pe o poziţie ştiinţifică clară: «Avînd a descrie datinele moldovenilor, lucru care, ori nimeni, ori prea puţini dintre străini îl cunosc, iubirea de patrie ne împinge pe de o parte a lăuda neamul în care ne-am născut, iar pe locuitorii acestei ţări cărora noi le datorăm originea, a-i recomanda; de altă parte iubirea de adevăr stă în cale şi opreşte a lăuda ceea ce dreapta judecată reprobă (« reprehenda »). Ar fi mai de folos pentru ţară dacă locuitorii ei şi-ar pune în faţa ochilor viciile pe care le au, decît dacă ar fi înşelaţi printr-o blîndă linguşire şi o scuză ticluită, încît să creadă că ceea ce fac este bine, dar ceea ce condamnă toată lumea deprinsă cu moravuri mai alese »[1]. Faptele înseşi sînt judecate în lumină istorică: « Ca şi în alte ţări unde nu s-a dezvoltat o cultură mai înfloritoare, aşa şi în Moldova, poporul de rînd înclinat spre superstiţiune, nu s-a curăţat cu totul de ruşinoasele credinţe vechi; astfel, la nunţi, la înmormîntări şi anumite epoci ale anului, celebrează prin poezii şi cîntece nume necunoscute, care amintesc un cult vechi al Daciei »[2]. Care alt cercetător ar fi putut enunţa mai clar principiile de care se va călăuzi în descrierea unui fenomen etnografic privind poporul său? Cele două texte reproduse ne par concludente pentru definirea concepţiei ştiinţifice a lui Dimitrie Cantemir din lucrarea « Descriptio Moldaviae ».

Elementele etnografice, care privesc deopotrivă viaţa socială, cultura materială şi spirituală a moldovenilor de pe la începutul secolului al XVIII-lea, abundă în lucrarea lui Dimitrie Cantemir. Intenţia noastră nu este să analizăm în amănunt întreg complexul observaţiilor făcute de cărturarul moldovean. Scopul nostru se limitează la acela de a căuta ca pe baza descrierii unor fenomene etnografice, care au un miez narativ, să încercăm a arăta în ce măsură acest miez este veridic şi sub ce formă s-a păstrat de-a lungul vremii pînă în epoca noastră. Simple menţiuni despre anumite fenomene etnografice, chiar dacă ele se cunosc şi astăzi sub aceeaşi denumire, nu intră în preocupările noastre. In centrul analizei vor fi mai ales descrierile cu privire la unele aspecte din cultura spirituală (jocuri, ceremonia nupţială, ceremonii agrare şi unele obiceiuri). Ştirile privind ocupaţiile rurale, păstorit, albinărit, spălarea aurului din nisipul rîurilor etc., sînt pe de o parte prea sporadice şi pe de alta prea sumar tratate ca să merite o analiză mai adîncită.

Trebuie menţionat însă că numai dacă s-ar culege cu grijă şi ştirile despre viaţa de la oraşe şi curte, s-ar putea întregi tabloul privitor la aspectul etnografic al Moldovei din al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea.

Să analizăm rînd pe rînd, categoriile de fenomene etnografice enumerate mai sus.

1. *Jocurile moldoveneşti.* Însemnările cu privire la jocurile moldoveneşti sînt deosebit de importante prin clasificarea pe care o face şi amănuntele privitoare la jocul în sine: « Jocurile moldoveneşti sînt cu totul de altă factură faţă de ale altor popoare. Căci nu se joacă în doi sau în patru ca la francezi sau polonezi, ci mai mulţi în acelaşi timp, care alcătuiesc fie un mare cerc, fie un şir lung şi aceasta mai cu seamă la nunţi »[3]. Dimitrie Cantemir deose-

---

[1] Dimitrie Cantemir, Descrierea Moldovei, 1872, ed. latină, p. 124—125.

[2] Idem, op. cit., p. 141.

[3] Idem, op. cit., p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bește două feluri de jocuri, hora jucată în cerc și dansul jucat în șir. El le descrie astfel: « Dacă toți joacă în cerc, se țin de mînă și se mișcă în același pas ușor și după tactul muzicii la dreapta și la stînga, aceasta se numește *chora;* dacă însă așezați în șir lung se țin de mînă, astfel încît coada rămîne liberă și fac diferite mișcări de încovoiere, aceasta se numește cu vorba poloneză *dancz*. Dimitrie Cantemir ne dă, între altele, și amănuntul că la nunți, înainte de cununie, se obișnuiau două șiruri de joc, unul al femeilor și altul al bărbaților. Cele două șiruri începeau jocul în sens invers, unul de la dreapta spre stînga și altul de la stînga spre dreapta, în așa fel că șirurile — întocmai ca și astăzi — veneau față în față, iar apoi, întorcîndu-se în sens invers, ele cădeau spate în spate și « apoi, fiecare șir prin încovoieri sinuoase se rotește în horă și, spre a nu se încurca, așa de lin, că abia îți dai seama că șirul se mișcă »[1] (*tandem in sinuosas flectiones uterque chorus rotatur, idque, ne confundatur, adeo lente, ut vix moveri seriem animadvertas*).

Cele două jocuri descrise de Dimitrie Cantemir, hora și dansul, pot fi recunoscute pînă astăzi în cele mai variate regiuni ale teritoriului etnic romînesc [2]. Observația pe care o făcuse cărturarul moldovean cu privire la diferența jocurilor romînești față de cele ale altor popoare — observație pe care J. Sulzer caută s-o ducă mai departe[3] — prezintă mare însemnătate. Mult mai tîrziu, A. Langeron (1765—1831), francez de origină și ajuns ofițer în armata rusă, trecînd prin Moldova, își manifestă surprinderea față de jocurile moldovenești[4]. Mirarea de care este cuprins, confirmă de fapt, că nu mai observase [5] jocuri similare nici în apus, nici la răsărit de țara noastră, la vreun alt popor.

Care este răspîndirea jocurilor descrise de Dimitrie Cantemir? Hora rotundă se limitează la spațiul carpato-balcanic[6]. După cît știm, ea era cunoscută pe la începutul secolului trecut și în Sardinia sub numele de *ballo tondo* și considerat *ballo sardo*[7]. Care să fie originea horei rotunde? De cînd se cunoaște ea? Ea apare pe pămîntul țării noastre în neolitic. La stațiunea Frumușica din Moldova, care aparține culturii Cucuteni B, s-a descoperit « un suport » din șase figuri umane[8], în care noi recunoaștem de fapt o horă modelată din lut ars: jucătorii sînt prinși pe după cap. Apărută cu peste două mii de ani înainte de e.n. la triburile trace, socotite a fi creat cultura Cucuteni, hora rotundă s-a transmis apoi din epocă în epocă pînă la poporul romîn, care a preluat-o împreună cu celelalte popoare din spațiul balcanic, care au moștenit elemente de cultură tracică.

În ceea ce privește originea șirului, cel de al doilea joc menționat de Dimitrie Cantemir, nu se poate spune altceva, decît că el reprezintă o formă de dans destul de primitivă.

---

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 129.

[2] Al. Dobrescu, Jocuri romînești, Craiova (f. a.), p. 5.

[3] J. Sulzer, op. cit., p. 301.

[4] G. Bezviconi, Călători ruși în Principate. București, 1947, p. 154.

[5] Și pentru J. L. Carra (1743 — 1793) — folosit de A. Langeron — jocurile moldovenilor erau cu totul ciudate.

[6] Al. Dobrescu, op. cit., p. 4.

[7] Giulio Ferrario, Storia del costume antico e moderno di tutti i popoli. Milano, 1829, p. 9, scrie: « Sardinezii au diferite feluri de jocuri, dar acela care se poate numi cu adevărat național este jocul numit la țară « ballo tondo », care este executat de persoane de orice sex, care ținîndu-se de mînă, fac un cerc în jurul muzicanților ». Cf. și Enrico Costa, Costumi sardi, pl. de la p. 254—255. Cagliari; vezi și la G. Ferrario, pl. 3, fig. 8.

[8] C. Mătasă, Frumușica. Village préhistorique à céramique peinte dans la Moldavie du nord. București, 1946, fig. de la p. 77 și descrierea de la p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. *Ceremonii și rituri nupțiale.* Pentru studiul ceremoniei nupțiale, unele detalii cuprinse în « Descriptio Moldaviae » constituie un neprețuit izvor.

Orația este redată într-o formă apropiată cu cea de astăzi, cu aceeași temă a vînării căprioarei, cu aceleași argumente pline de lirism pe tema vînatului. În același timp, constatăm și acea încercare de înșelare a spiritelor nefaste, prin prezentarea în locul căprioarei a unei fete bătrîne: « . . . Noi i-am luat urma și am ajuns în această casă; de aceea trebuie sau să ne dați vînatul pe care l-am găsit în pustietate cu munca și osteneala noastră sau să ne arătați încotro a fugit. La aceasta, continuă Dimitrie Cantemir, vorbitorul adaugă și alte alegorii scornite de spiritul său. Părinții întîi spun că n-a intrat în casa lor asemenea căprioară; că ei au greșit urma; poate că se va fi ascuns pe la vecini »[1]. La stăruința acestor vînători, li se arată o fată bătrînă: « Cînd pețitorii stăruiesc să le arate vînatul, ei aduc o fată bătrînă, urîtă, îmbrăcată în zdrențe și întreabă dacă aceea e căprioara pe care o urmăresc. Pețitorii zic că nu și susțin că vînatul urmărit de ei avea păr bălai ca aurul, ochi de șoim, dinți înșirați ca mărgelele, buzele mai roșii ca cireșele, un trup ca de leoaică, pieptul ca de gîscă, gîtul ca de lebădă, degete mai albe ca ciara și o față mai strălucitoare ca soarele și luna. Dacă părinții spun că pe la ei nu s-a arătat asemenea căprioară, pețitorii răspund că ei ar avea cei mai adulmecători cîini de vînat, care nu i-au înșelat niciodată și că le-ar fi dat cele mai sigure semne că dorita lor căprioară acolo ar fi ascunsă. În fine, cînd pețitorii îi amenință cu forța și cu armele, părinții aduc fata, gătită după puterile lor. Văzînd-o, ei strigă că aceasta e căprioara dorită »[2].

În legătura cu orația, trebuie să amintim că astăzi ea apare în cadrul ceremoniei nupțiale, incluzînd același rit pentru înșelarea spiritelor rele. Ritul pentru înșelarea spiritelor prin fata bătrînă l-am observat la Pipirig (Neamț), Vama, Fundul Moldovei, Neagra Șarului (Suceava), Corbi (Muscel) etc. Ar trebui amintit că în Munții Apuseni — comuna Vidra — locul fetei bătrîne este luat de « mireasa mică », de obicei o fetiță de 4—5 ani. Încercarea de înșelare a spiritelor care ar putea să aibă o influență dăunătoare asupra căsniciei, se observă și la alte popoare.

Dimitrie Cantemir amintește și de rolul vorniceilor la nuntă. Vorniceii, sub denumiri diferite, zvornic sau vornic, apar și astăzi în ceremonialul nupțial. Numai că la moți, denumirea vornicului mirelui, care spune orația, este un vornic sau zvornic de loc, iar a celui al miresei, cu un rol mai șters în cursul ceremoniei nupțiale, vornic sau zvornic de casă. Însemnarea lui Dimitrie Cantemir despre vornicei, constituie deci un document etnografic care confirmă existența acestora pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea.

În epoca cînd scria Dimitrie Cantemir, dăinuia și obiceiul ca să se arunce asupra nuntașilor bani mărunți, nuci și hamei uscat: « . . . În timp ce are loc aceasta, rudele azvîrle asupra celor dimprejur bănuți, nuci și hamei uscat[3] » (*Id dum fit, affines pecuniis minutis, nucibus et sicco lupo circumstantes spargunt*). Cărturarul moldovean explică și sensul acestui rit: «. . . prin aceste semne enigmatice lasă să se înțeleagă că cer lui Dumnezeu cel dătător de viață fecunditatea hameiului și nucilor și că renunță la toate bogățiile și plăcerile lumii acesteia »[4] (. . . *his aenigmatibus significantes fecunditatem lupi et nucum a Deo, vitae datore, peti, divitias autem et cunctas mundi illecebras abjici*).

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 131.

[2] Ibidem.

[3] Idem, op. cit., p. 133.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Invocarea fecundității pentru noua familie este cît se poate de clară în acest rit. Ea n-a fost înțeleasă decît de traducătorul german de la 1771 care scria că «. . . cer fecunditatea hameiului și nucilor de la dumnezeu»[1]. Unii dintre traducători vedeau în textul citat invocarea belșugului[2], iar alții au denaturat sensul ritului, socotind că se cere lui dumnezeu să facă astfel încît cei căsătoriți să aibă belșug la hamei și nuci: «. . . ca prin simbolul acestora să arate că nu cer de la dumnezeu, dătător de viață, decît timpuri fecunde în nuci și hamei»[3]. Ritul aruncării de nuci și grăunțe era cunoscut la greci și romani, iar astăzi se menține la multe popoare. Chiar numărul grăunțelor prinse în voalul miresei, este socotit ca reprezentînd numărul copiilor pe care îi va avea! Și prin aruncarea banilor nu se disprețuiesc bogățiile și plăcerile lumii acesteia, cum crezuse Dimitrie Cantemir. Aruncarea bănuților ținteşte belșugul în viață. Aruncarea de bănuți asupra nuntașilor, împreună cu grăunțe și nuci se observă și astăzi la timoceni, indicînd că semnificația ritului este fără îndoială fecunditatea noii familii și totodată belșugul.

Am aminti oarecum în treacăt un alt element etnografic, pe care-l socotim semnificativ. Dimitrie Cantemir scrie că mireasa are fața acoperită «cu un voal subțire de mătase roșie (. . . «*velo e subtili serico rubro*»), prins cu două agrafe, pe care apoi cînd mireasa se duce în camera nupțială, frații ei, sau alte rude de aproape, le înfig în perete, deasupra capetelor însurățeilor»[4]. Existența voalului roșu ridică o problemă destul de interesantă. Voalul roșu la mireasă este cunoscut din epoca precreștină, și după unele cercetări, biserica a acceptat ca la ceremonia religioasă mireasa să poarte voal roșu. Cu timpul voalul roșu a fost înlocuit cu voalul alb, simbol al castității. Problema care se pune este dacă voalul roșu purtat de mireasă, și care trebuie să fi fost uniform răspîndit pentru a fi remarcat de Dimitrie Cantemir — se datorește într-adevăr unei tradiții străvechi.

În legătură cu ceremonialul nupțial trebuie să subliniem încă un amănunt, care privește cinstea miresei. În această privință, Dimitrie Cantemir a notat următoarele: «Mirele are grijă ca părinții să nu afle ceva cu privire la cinstea fiicei. Căci ei, la trei zile după nuntă, cu rudele toate, trebuie să meargă să-și viziteze odrasla, ceea ce se chiamă «cale pre mare», căci prin ea poate veni pentru părinți multă cinste sau mare rușine. Căci dacă fata a fost găsită imaculată, nu numai toate sînt bune, dar sînt poftiți cu cinste mare la o masă bogată și după al doilea fel de mîncare se arată tuturor cămașa, cu urmele că mireasa a fost virgină, pusă pe un taler voluminos în care fiecare obișnuiește să pună un mic dar. Aceasta se face numai între oameni de rînd»[5].

În cadrul ceremoniei nupțiale de la romîni și alte popoare, strîngerea darurilor apare și astăzi. Ceea ce ar trebui semnalat este că pe talerul pe care se strîng darurile, constînd mai ales din bani, nu se mai pune cămașa nupțială. Cu alte cuvinte, strîngerea darurilor se face în epoca noastră desprinsă de ideea răsplătirii virtuții. Cercetătorul, prin informația pe care o dă Dimitrie Cantemir, poate să urmărească faptul în evoluția sa. Strîngerea darurilor la nuntă apare ca un act care are o explicație istorică. Fără această importantă însemnare a lui Dimitrie Cantemir, strîngerea darurilor la nuntă ar fi fost interpretată la noi,

---

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit. ed., germană din 1771, p. 300.

[2] Ibidem, ed. Gh. Adamescu, p. 172.

[3] Ibidem, ed. publicată de Al. Papiu-Ilarian — I. Hodoș, p. 146; în ed. din 1825, observăm o aceeași interpretare a ritului: «. . . ca să arate că cer de la dumnezeu, dătător de viață, numai timpuri roditoare de nuci și de hamei».

[4] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 133.

[5] Idem, op. cit., p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca un simplu gest de ofrandă, pentru noua căsnicie. Sub acest din urmă aspect este, de altfel, interpretată acordarea darurilor de nuntă, la numeroase popoare.

În « Descriptio Moldaviae » este consemnată existența obiceiului ca femeile măritate să umble îmbrobodite: « Socotesc că nu este ceva mai rușinos decît să se vadă părul unei femei tinere sau văduve, și se consideră o crimă a descoperi capul unei femei în public »[1]. Fetele în schimb umblă cu capul descoperit, aceasta fiind semnul fecioriei.

Pînă astăzi, în Moldova, Oltenia, Muntenia, Banat și Ardeal, acest obicei continuă să se păstreze. El dăinuiește în multe părți, ca și la romînii timoceni, unde expresia « și-a pus cîrpa-n cap » are înțelesul de « s-a măritat »! Obiceiul este străvechi. El a fost în floare și la romani, unde s-a păstrat cu strictețe. Se citează cazul unui demnitar roman, Caius Sulpicius Gallus, care și-a alungat soția, pentru că a îndrăznit să apară pe stradă cu capul descoperit, *aperto capite*[2].

Se pare însă că acest obicei — indiferent unde își va fi avut originea — este răspîndit la mai multe popoare.

Dar și alte amănunte, între care și cel privitor la iertăciunea mirilor, merită atenția cercetătorului, căci pînă astăzi înregistrăm acest mișcător episod din cursul ceremoniei nupțiale, pe care l-am observat în cursul anului 1954 la Neagra-Șarului, Vatra Dornei.

3. *Ceremonii agrare*. Dar pe lîngă aceste elemente etnografice care au valoarea unui adevărat document, în « Descriptio Moldaviae » apar și unele ceremonii agrare, nu mai puțin lipsite de interes. În primul rînd am remarca ceremonia agrară denumită de el « drăgaica » despre care scrie: « Căci în perioada anului cînd semănăturile încep a se coace, se adună toate fetele de țărani din sate învecinate și pe cea mai frumoasă și mai arătoasă o aleg sub numele de « drăgaica ». O duc cu mare alai la cîmp, o împodobesc cu o coroană împletită din spice de grîu și cu multe panglici brodate, frumos colorate (*Hanc in agros magno comitatu deductam corona et aristis plexa, pluribusque strophiolis, phrigio opere pictis exornant*), și-i prind de mîini cheile de la hambarele lor. Astfel împodobită, « drăgaica », cu mîinile întinse și panglicile bătute de vînt, apărînd ca o zburătoare, se întoarce de la cîmp spre casă, cîntînd și jucînd, și trece prin toate satele țărancelor, care au însoțit-o, condusă de cîntărețele din alai, care prin cuvinte oarecum potrivite o numesc deseori sora și stăpîna lor »[3]. Dimitrie Cantemir mai amintește și de dorința fetelor de a fi alese « drăgaică »: « Fetele din Moldova sînt foarte doritoare de asemenea onoare, deși după datină ele cîntă că cea care se face în chip de drăgaică, nu se mai mărită timp de 3 ani »[4]. În această descriere a ceremoniei agrare se cuprind o serie de elemente, care apar și astăzi în obiceiul cunoscut în Țara Moților și Rodna, sub numele de « cunună », iar în Țara Oltului și sub acela de « buzdugan ». Aceste obiceiuri reprezintă ceremonii agrare, care au loc la sfîrșitul secerișului, cuprinzînd o serie de rituri destinate a determina belșugul cîmpului. Dimitrie Cantemir însuși observase că drăgaica era împodobită cu o coroană și cu spice de grîu, și că era strigată « soră » și « stăpînă », iar noi am adăuga că la moți purtătoarei de coroană i se zice « mireasă »[5]. Iată deci și apariția neașteptată a elementului care amintește de fapt pe purtătorul fecun-

---

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 127).

[2] Joachim Marquradt, Das Privatleben der Römer, Berlin 1887, p. 565, 566.

[3] Dimitrie Cantemir, op. cit. p. 141.

[4] Ibidem.

[5] F. Florescu, Ceremonia agrară a cununii în Munții Apuseni, în « Sociologia Romînească », an. IV (1937), nr. 4—6, p. 285; termenul de mireasă este menționat de J. Sulzer la slavi (Geschichte des transalpinischen Daciens, vol. II. p. 320).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ditații, lucru care n-a fost semnalat de cărturarul moldovean. Ritul acesta, legat de ideea de fecunditate, este cunoscut și la alte popoare. Se citează și cazul cînd cortegiul ceremoniei agrare redă aidoma pe cel al ceremoniei nupțiale, alături de mireasa împodobită cu spice, existînd și un mire. Fixarea unor elemente atît de prețioase relative la ceremonia agrară « drăgaica » este de mare preț pentru studiul ceremoniilor agrare ale poporului romîn.

O altă ceremonie agrară este aceea a paparudei, denumită în « Descriptio Moldaviae » « papaluga ». Obiceiul este descris sumar: « În timpul verii, cînd cerealele par a fi amenințate de secetă, țăranii din Moldova îmbracă o fetiță, care n-a trecut încă de 10 ani, cu o îmbrăcăminte făcută din foi de arbori și alte ierburi (. . . *indusio ex arborarum aliarumque herbarum foliis contexto vestiunt)*; pe urmă toți băieții și fetele de vîrsta ei se țin după ea și colindă toată vecinătatea în cîntece și jocuri; ori unde se duc, femeile bătrîne au obiceiul să-i arunce apă rece pe cap »[1]. Versurile care se cîntau în timpul ceremonialului erau:

Papalugă
Înalță-te la cer
Deschide porțile
Dă drumul ploilor
Ca să crească
Grînele
Secara
Meiul etc.

Ceremonia paparudei se întîlnește și astăzi în toate regiunile țării ca rit imitativ și este cunoscută sub diferite denumiri sau alterări ale aceleiași denumiri:[2] paparudă, papărudă, păpalugă, babalugă, păpărugă, băbărugă. La macedoromîni este cunoscută sub numele de « pirpiruga » (grec πυρπυργα).

Într-o versiune a paparudei din Bălăcești-Jiu, invocația ploii este stăruitoare:

Păpărudă, rudă
la ieși de ne udă
Cu găleata, leata
Peste toată cleata[3].
Cu găleata plină
Ploile să vină!
Cu găleata rasă
Ploile se varsă!
De joi pînă joi
Să dea nouă ploi
De marți pînă marți
Să dea cu talaz!

---

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 142.

[2] Simion Florea Marian, Sărbătorile la romîni, București, 1901, vol. III p. 304.

[3] În Timoc apare cuvîntul « leată », ca un refren prescurtat de la « găleată » din versul anterior:

Păpărudă, rudă.
la ieși de ne udă
Cu găleata, leata
Peste toată leata
Crească grîuli
Cît prăjinili
Dară oarzăli
Cît rogoazili!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar variantele versurilor cîntate pot fi felurite.

În ceea ce privește costumul paparudelor, am observat că Dimitrie Cantemir scrie despre o « îmbrăcăminte » făcută din foi de arbori și alte ierburi. Această îmbrăcăminte acoperea întregul corp. Cum se păstrează costumul paparudei astăzi? El este redus în multe părți la ceva cu totul simplu: fire de boz, care acoperă paparuda pînă la gleznă. În părțile Hațegului, îmbrăcămintea este mai complicată: firele de plante, înșirate pe o nuia, acoperă corpul în etaje, la brîu, umeri, iar pe cap se așează o glugă din franjuri de nuiele, lăsîndu-se doar o feres-truică în fața ochilor. Asemenea costum se întîlnește și la romînii timoceni, din zona Vidinului, iar cei din cortegiul însoțitor al paparudei poartă pe umăr cîte o prăjină lungă de salcie cojită, ca să ia aminte cel care veghează la creșterea grînelor:

Crească grînili
Cît prăjinili . . .

Paparuda este cunoscută și la vecinii sîrbi sub numele de « dodola ». În satele sîrbești din apropierea celor romînești, dodola este însă necunoscută, iar în timp de secetă aceste sate sînt cutreierate de romînce, care merg cu paparuda, cîntînd versurile în romînește. În partea de apus a țării, se constată folosirea ter-menului de dodola la romîni, ceea ce presupune un contact romîno-slav.

După terminarea ceremoniei paparudei, costumul este de obicei aruncat în rîu curgător, invocîndu-se prin aceasta ploaia.

Descrierea ritului paparudei de către Dimitrie Cantemir a constituit un isvor pentru Josef Sulzer[1].

4. *Obiceiuri.* O interesantă relatare din « Descriptio Moldaviae » este și cea privitoare la jocurile magice, care nu este în fapt decît o descriere a căluș-arilor. Călușarii au constituit un subiect de atracție pentru mulți dintre cei care manifestau un interes pentru cîntecul și jocul romînesc. Din amănuntele redate de Dimitrie Cantemir, reiese deosebit de clar că unitatea călușarilor — care execută jocuri magice — era de veche tradiție și se bucura de anumite privilegii: « *Id enim ipsis privilegium antiqua consuetudo concessit* . . . »[2]. Numărul cetelor de călușari, pe la începutul secolului al XVIII-lea, era destul de mare și în anumite perioade ale anului și anume în cele zece zile dintre înălțare și rusalii, călușarii străbăteau sate și orașe « sărind și alergînd ». Cum sînt înfățișați călușarii de către Dimitrie Cantemir? « Dansatorii se numesc călușari (caluczeni) se adună odată pe an și se îmbracă în haine femeiești: pe cap își pun o coroană împletită din foi de pelin și împodobită cu felurite flori, imită vocea femeiască și ca să nu-i recu-noască își acoperă fața cu o pînză albă. Toți au cîte o sabie în mînă cu care ar putea străpunge pe loc pe oricine ar îndrăzni să le dezvelească fața. Obiceiul din vechime le-a dat un fel de privilegiu, încît ei n-ar putea fi dați în judecată pentru fapta lor ca omorîtori »[3]. Călușarii tot timpul dormeau sub acoperișul bisericilor, spre a nu-i chinui ielele sau frumoasele. Acestor călușari poporul le atribuia un rol magic, față de care Dimitrie Cantemir ia atitudine: « Poporul superstițios, le atribuie puterea de a vindeca boalele cronice »[4] (*Superstitiosa plebs illis morborum chronicorum expellendorom potestatem adscribit*).

[1] J. Sulzer, op. cit., p. 319.
[2] Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 129, 130.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O serie întreagă de credințe și superstiții ca zînele, frumoasele, ursitoarele, descîntecele, ca și obicee cum este turca, a cărei descriere este valabilă și pentru turca de astăzi, ar merita să fie urmărite. Din seria lor ne vom opri însă numai la « joimărițele », și « ursitele ». Joimărițele sînt descrise astfel de Dimitrie Cantemir[1]: « Joimărițele: se numesc niște femei care în joia mare înainte de paști cutreieră în zorii zilei toate casele din Moldova ca să aprindă focurile și cînd găsesc vreo femeie dormind ele o pedepsesc astfel ca să rămînă în urmă cu toate muncile ». Obiceiul de joi mari s-a păstrat pînă în zilele noastre. Credința aceasta face ca femeile timocene să se scoale de dimineață și să aprindă un foc în fața ușii de la casă, din puzderii de cînepă sau, mai frecvent, din boz uscat[2]. Lucrul acesta este făcut de obicei de femeia cea mai bătrînă din casă, care dimineața spune celor tinere ca a venit « Joimărica » și a făcut foc la ușa casei. Aceasta este una dintre observațiile directe pe care le-am făcut la casa părintească, dacă ne este permis să aducem și noi mărturii, cum face Dimitrie Cantemir pentru descîntec. Ursitele, grafiate în mod greșit în ediția latinească « urbitele »[3], sînt descrise în « Descriptio Moldaviae » așa cum le auzim povestite și astăzi.

Concluzii. Între concepția științifică a lui Dimitrie Cantemir și modul cum înfățișează fenomenul etnografic există o vădită corespondență. Dacă toate operele acestui savant, scrise în condiții variate, sînt sau nu străbătute de o concepție similară, este o altă problemă.

« Descriptio Moldaviae », prin elementele etnografice pe care le cuprinde, reprezintă un document etnografic din al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, prețios nu numai pentru etnografia romînească, dar și pentru cea sud-est europeană.

În studiul unor fenomene etnografice actuale ale poporului nostru nu putem rezolva unele probleme de evoluție a lor, dacă nu ne raportăm la amănuntul descrierii din « Descriptio Moldaviae », cum este cazul cu unele jocuri, ceremonii etc. Dimitrie Cantemir era supărător pentru Josef Sulzer fiindcă « se mulțumește numai cu descrierea »[4], dar tocmai acest lucru este îmbucurător pentru cercetătorul de astăzi. Aceasta i-a prins bine de fapt și lui J. Sulzer, care descrie diferite credințe și superstiții, ca ursitele, joimărițele[5] etc. — încercînd să rezolve probleme de geneză și contacte — în mare parte după relatările lui Dimitrie Cantemir.

Pentru studiile etnografice comparative din sud estul european, « Descriptio Moldaviae » reprezintă o temelie în descifrarea specificului cultural al popoarelor din Europa răsăriteană. Dacă am admite că « o istorie a superstițiilor poporului romîn înseamnă o istorie a superstițiilor tuturor popoarelor » după cum afirmă J. Sulzer[5], tocmai descrierile de fapte – ca cele din «Descriptio Moldaviae » — ne fac să înțelegem cum s-a plămădit o asemenea istorie.

Cunoașterea operei « Descriptio Moldaviae », bogată nu numai în elemente etnografice, dar străbătută de o concepție științifică, trebuie să atragă după sine așezarea lui Dimitrie Cantemir, acest savant timpuriu al țării noastre, între întemeietorii etnografiei moderne, înaintea lui Joseph Lafitau. Căci această operă a lui Dimitrie Cantemir, scrisă în anul 1716, reprezintă prima lucrare etnografică cu caracter monografic despre un popor, din literatura de specialitate.

---

[1] Dimitrie Cantemir, op. cit. p. 142.

[2] Cf. Simion Florea Marian, Sărbătorile la romîni, vol. II, p. 241.

[3] Trecute în ediția germană în aceeași grafie, preluată apoi de aici desigur, și de Josef Sulzer, op. cit., p. 332

[4] J. Sulzer, op. cit., p. 338.

[5] Idem, op. cit., p. 334.

[6] Idem, op. cit., p. 339.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ДИМИТРИЯ КАНТЕМИРА « DESCRIPTIO MOLDAVIAE »

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Благодаря этнографическим элементам, содержащимся в « Descriptio Moldaviae», этот труд является этнографическим документом второго десятилетия XVIII века, в равной мере ценным как для румынской, так и для юго-восточной европейской этнографии. При изучении некоторых современных этнографических явлений у румынского народа не представляется возможным выяснить все стороны их эволюции, не обращаясь к подробному их описанию в «Descriptio Moldaviae», особенно в тех случаях, когда речь идет о танцах, свадебных обрядах, сельскохозяйственных празднествах и т. д.

« Descriptio Moldaviae » — первая посвященная народу этнографическая работа, носящая характер монографии, написанная в 1716 году по настоянию Берлинской Академии Наук и проникнутая глубоким научным духом, позволяет причислить молдавского историка к основоположникам современной этнографии впереди Жозефа Лафито.

ÉLÉMENTS ETHNOGRAPHIQUES DANS L'OUVRAGE DE DIMITRIE CANTEMIR « DESCRIPTIO MOLDAVIAE »

(RÉSUMÉ)

Par les éléments ethnographiques qu'elle contient, « Descriptio Moldaviae » constitue un document ethnographique de la seconde décade du XVIIIe siècle également précieux pour l'ethnographie roumaine et pour celle du Sud-Est européen. L'aspect de certains phénomènes ethnographiques actuels chez le peuple roumain, considérés au point de vue de leur évolution, ne peut être expliqué si l'on ne se rapporte pas aux détails des descriptions de cet ouvrage: cérémonie nuptiale, cérémonie agraire, etc.

« Descriptio Moldaviae », premier ouvrage d'ethnographie consacré à un peuple, écrit en 1716 aux insistances de l'Académie des Sciences de Berlin et procédant d'un haut esprit scientifique, nous autorise à situer le savant écrivain moldave parmi les fondateurs de l'ethnographie moderne, avant Joseph Lafitau.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ELEMENTE DE ÎNFRUMUSEȚARE A LOCUINȚELOR ȚĂRĂNEȘTI DE PE VALEA BISTRIȚEI

de PAUL STAHL și PAUL PETRESCU

Cercetările efectuate în vara anului 1952 asupra arhitecturii țărănești de pe valea Bistriței, au cuprins o zonă limitată la nord de comuna Galu și la sud de Bicaz. Ea face parte dintr-o unitate mai mare teritorială și socială, care se întinde între punctul nordic Broșteni și Bicaz, cu care are caractere comune. Întreaga zonă, pînă astăzi masiv împădurită, era în trecut aproape cu totul lipsită de populație și făcea parte din marile moșii ale mănăstirilor din apropiere. Populația a început să crească în cursul celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, în special în cursul secolului al XIX-lea. Această creștere, care coincidea cu creșterile bruște și puternice de populație din alte părți ale țării, a dat naștere la puternice migrațiuni, oamenii din zonele cu populație densă ocupînd teritoriile nelocuite. Pe valea Bistriței ei au fost atrași nu de prezența unor terenuri vaste pentru agricultură sau păstorit, ci de cu totul altceva: lemnul începuse să devină o marfă mereu mai căutată. Proprietarii feudali ai pămînturilor din acele locuri au avut nevoie de mînă de lucru ieftină și sigură pentru exploatarea pădurilor, și astfel oamenii, veniți în cea mai mare parte dinspre Moldova (mai ales din jurul Tîrgului Neamț), au ocupat micile terase neîmpădurite situate de-a lungul Bistriței și poienile din păduri, unde se puteau clădi locuințe. Această așezare de oameni săraci, veniți să lucreze la exploatarea lemnului, așezați oriunde se putea și a căror principală cale de comunicație era apa, a dus la formarea de sate de tip risipit, în care locuințele au căpătat forme umile.

În cursul expunerii de față vom arăta din problema arhitecturii locale, numai elementele de înfrumusețare, care și ele, din cauza celor expuse mai sus, vor fi reduse.

Așezarea locuințelor. Grija înfrumusețării locuințelor poate fi observată chiar în momentul în care se pune problema așezării viitoare a casei. Acesta este un aspect insuficient relevat. Locuințele nu sînt plasate la întîmplare, ci țin seama de anumite legi, căutînd să satisfacă pe lîngă necesitățile practice, și dorința de frumos.

Pentru ilustrarea celor de mai sus, vom urmări două aspecte: așezarea locuinței față de celelalte construcții aflate în cuprinsul gospodăriei și așezarea locuinței față de soare, relief, drum.

În general, planul locuințelor de pe valea Bistriței are o formă dreptunghiulară, iar fața locuinței este așezată pe una din laturile mari ale dreptunghiului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tendința dominantă a construcțiilor din cuprinsul aceleiași gospodării este aceea ca laturile lor să fie paralele, în prelungire sau în unghi drept (fig. 1).

În legătură cu această observație constatăm următoarele:

a) În 82,1 % din gospodăriile cu mai multe construcții, laturile diferitelor construcții sînt paralele sau în unghi drept unele față de altele. Este evidentă manifestarea unei necesități estetice.

b) În numai 17,9 % din cazuri apar construcții ale căror laturi formează unghiuri ascuțite sau obtuze (fig. 1).

Examinînd de aproape această situație din urmă, am constatat că în marea majoritate a cazurilor (77,4 %), așezarea cu laturile neparalele sau neperpendi-

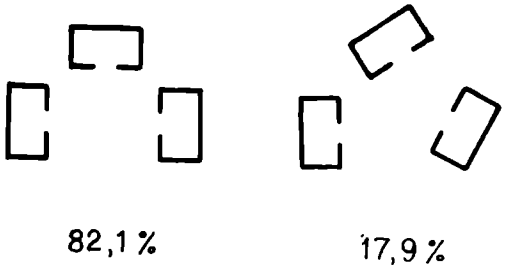


Fig. 1. — Așezarea construcțiilor în cuprinsul gospodăriei

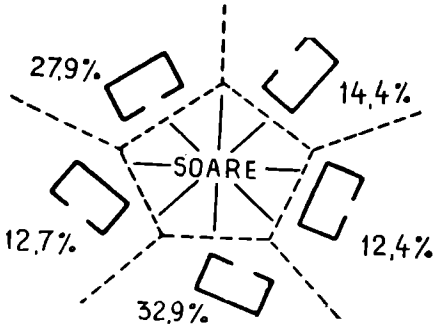


Fig. 2. — Așezarea locuințelor față de punctele cardinale

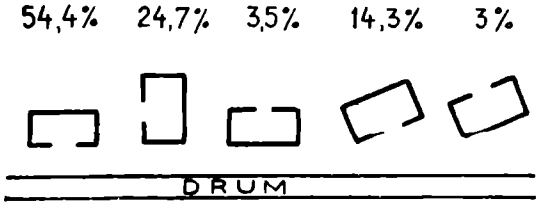


Fig. 3. — Așezarea locuințelor față de drum

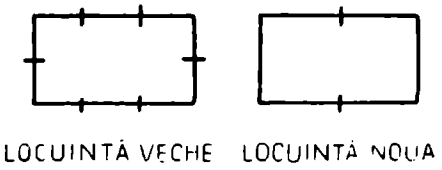


Fig. 4. — Proporții în plan orizontal

culare este motivată de intervenția neregularităților de teren; într-o proporție mai mică intervin diferiți factori, simultan cu influența disociativă (casa privește către soare, iar celelalte construcții sînt așezate paralel cu drumul; casa este paralelă cu drumul principal, celelalte construcții fiind paralele cu o altă stradă etc.).

Trecînd la analiza așezării locuințelor față de drum, constatăm că locuința are:

a) fața spre drum . . . . . în 54,4% din cazuri
b) una din părțile laterale spre drum . . . . . în 24,7% din cazuri
c) spatele spre drum . . . . . în 3,6% din cazuri
d) unul din colțurile din față spre drum . . . . . în 14,3% din cazuri
e) unul din colțurile din spate spre drum . . . . . în 3,0% din cazuri

Distingem o tendință dominantă legată de efortul de înfrumusețare menționat, ca una din laturile casei să fie paralelă cu linia drumului (fig. 3). Adunînd cazurile în care casa are laturi paralele cu strada, obținem totalul de 82,6 % din cazuri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Situațiile « în colț » (în care una din laturile casei formează un unghi mai mare sau mai mic de 90 grade cu drumul) apar numai în 17,4% din cazuri. Proporția este foarte apropiată de aceea stabilită în privința așezării locuinței față de celelalte construcții ale gospodăriei.

Analizînd motivele care au dus la nesocotirea necesității locuinței de a sta cu laturile paralele sau perpendiculare pe drum și la apariția situațiilor « în colț », constatăm că aceasta se explică prin: neregularitățile de relief (81,6%), dorința de a construi casa cu fața către soare (13,2 %), și acțiunea simultană a reliefului și a soarelui.

Trebuie notată în același timp și tendința de a se construi case cu fața la drum (în 68,7% din cazuri), explicabilă prin avantajele oferite de această poziție: putința de observare a drumului, ușurința circulației între locuință și drum, și caracterul estetic al fațadei locuinței, scos în relief prin această așezare.

Așezarea cea mai defavorabilă (în același timp cu spatele și cu colțul către drum), este și cea mai rar întîlnită.

Așezarea cu fața către miazăzi este o altă tendință importantă în așezarea locuințelor. Și de data aceasta sînt satisfăcute simultan două aspecte: unul practic, iluminarea optimă, care atrage după sine un altul estetic, și anume, înfrumusețarea atît a exteriorului, cît și a interiorului locuinței. Această tendință este însă mai puțin puternică decît cele precedente (fig. 2).

Casele sînt așezate spre miazăzi cu:

a) fața . . . . . în 27,9% din cazuri
b) una din părțile laterale . . . . . în 14,4% din cazuri
c) spatele . . . . . în 12,1% din cazuri
d) unul din colțurile din față . . . . în 32,9% din cazuri
e) unul din colțurile din spate . . . . în 12,7% din cazuri

Comparînd atracția drumului cu a soarelui, vedem că prima este mai puternică. Afirmația trebuie însă completată: în trecut, cînd drumurile (din cauza schimburilor economice reduse) nu aveau importanța mare pe care o au astăzi, soarele era cel a cărui influență predomina în așezarea locuințelor, influența lui scăzînd însă pe măsură ce locuințele erau mai atrase de drum. Creșterea importanței drumurilor a coincis cu integrarea economică a fiecărei gospodării în parte, în viața economică modernă. În lucrare am reprezentat exemplele tipice extreme, întîlnite în Ceahlău (fig. 5) și Hangu (fig. 6). În prima comună, se vede cum drumul aflat în centrul ei aproape anihilează rolul soarelui; într-a doua comună, casele așezate departe de drumul lipsit de importanță, stau cu fața către soare.

Proporțiile locuințelor. Una din principalele calități ale construcțiilor din zona cercetată o constituie echilibrarea armonioasă a dimensiunilor. Constatarea este valabilă atît pentru locuințe, cît și pentru construcțiile anexe. Casele vechi, deopotrivă cu cele noi, au diferitele elemente arhitectonice dimensionate în așa fel, încît casa în întregul ei apare bine proporționată. Ne vom referi la cîteva proporții pe care le-am socotit mai importante și anume: raportul dintre lungimea fațadei și lungimea laturilor, și raportul dintre înălțimea pereților și înălțimea acoperișului. De asemenea, va fi considerat și aspectul simetric sau asimetric al planului și fațadelor.

Din releveele efectuate, reiese că majoritatea caselor aparținînd tipurilor vechi au dimensiuni în plan orizontal care tind către un raport de 2 la 3 (latura casei este cu o treime mai mică decît fațada) (fig. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La tipuri noi de case, dimensiunile în plan tind către raportul de 1 la 2 (latura casei este de două ori mai mică decît fațada (fig. 4).

Dăm cîteva cazuri:

Tipuri vechi		Tipuri noi	
fațada	latura	fațada	latura
7,30 m	4,50 m	10,0 m	5,0 m
6,10 m	4,60 m	7,5 m	4,0 m
7,70 m	5,00 m	7,6 m	3,4 m
9,60 m	7,00 m	10,9 m	4,5 m

Cunoașterea proporțiilor în plan orizontal ale locuințelor vechi și ale celor noi, datorită stabilității lor, permite cercetătorului să cunoască și vechimea aproximativă a locuinței.

În privința raportului dintre înălțimea pereților și cea a acoperișului, diferențierea după vechimea locuințelor este și mai mare. La casele vechi raportul este de 2 la 1 (acoperișul de două ori mai înalt decît pereții casei) (fig. 7).

Cele mai scunde acoperișuri ale caselor vechi nu scad niciodată sub raportul 1,5 la 1 (acoperișul este mai înalt odată și jumătate decît pereții casei).

Casele noi indică o altă proporționare, raportul tinzînd către 1 la 1 (înălțimea acoperișului este egală cu a pereților) (fig. 7). Uneori cînd pereții sînt înalți

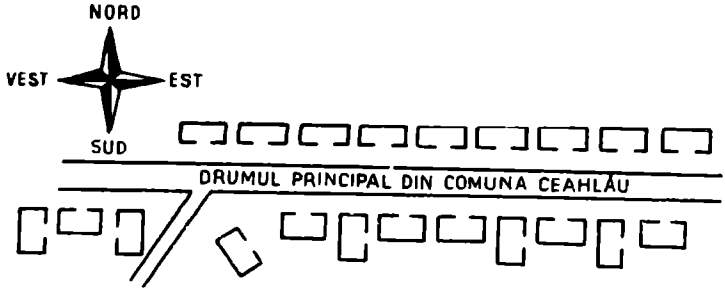


Fig. 5. — Așezarea caselor în comuna Ceahlău

(2,80—3 m), înălțimea lor întrece înlățimea acoperișului, raportul fiind în acest caz de 0,75 la 1.

Această a doua categorie de proporții (dintre înălțimea pereților și înălțimea acoperișului) permit cercetătorului să deosebească de departe siluetele locuințelor vechi de cele ale locuințelor noi (fig. 8 și 9).

Urmărind simetria sau asimetria planului, se observă o accentuată tendință spre simetrie a caselor noi. Planul vechi cel mai frecvent întîlnit este acela compus din « tindă și odaie mare ». Este vorba de două încăperi, una mai îngustă (tinda), în care pătrunzi la intrarea în casă, și o a doua încăpere mai mare în care ajungi trecînd prin tindă (fig. 10).

Asimetria care rezultă în plan din dimensiunile diferite ale acestor două încăperi are o tendință persistentă într-un anumit sens: privind locuința de afară, din fața ei, tinda este așezată la stînga și odaia mare la dreapta.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La locuințele noi, planul vechi se transformă în alte două planuri: fie în planul « odaie de locuit cu odaie curată », fie în planul « sală cu două camere situate deoparte și de alta a ei » (fig. 10). Cînd avem «odaie de locuit cu odaie

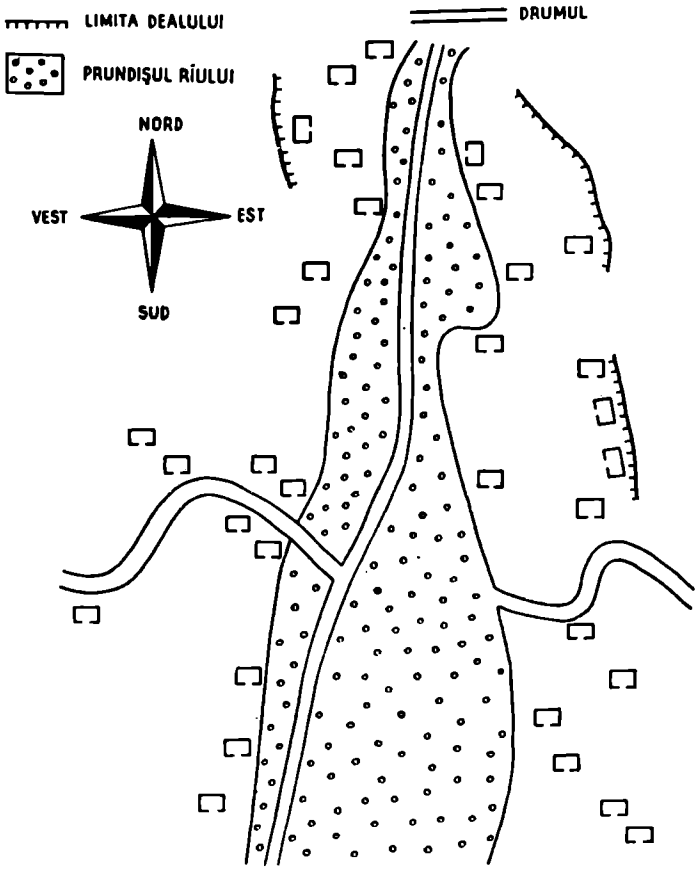


Fig. 6. — Așezarea caselor în comuna Hangu

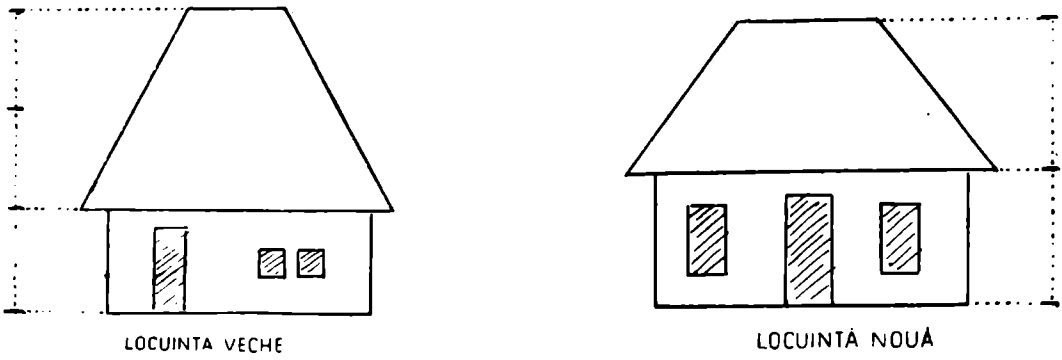


Fig. 7. — Proporții în înălțime

curată», camerele sînt aproape egale, odaia de locuit fiind cu puțin mai mare decît odaia curată. Cînd apare planul « sală cu două camere », avem de obicei o simetrie perfectă, cele două camere așezate de o parte și de alta a sălii fiind egale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ceea ce privește fațada însăși, o diferențiere în același sens apare între locuințe după vechimea lor: la cele vechi intrarea este așezată asimetric (81,5 % din cazuri), către stînga (la planul « odaie mare cu tindă ») (fig. 10). Lucrul este

Fig. 8. — Casă veche

Fig. 9. — Casă nouă

explicabil dacă ne amintim că intrarea se face prin tindă și că tinda este așezată predominant către stînga locuinței (dacă o privim din față). Cînd în fața locuinței apare un cerdac, el va fi așezat în fața intrării, adică tot predominant către stînga.

La locuințele noi, intrarea este așezată pe cît posibil la mijlocul fațadei, chiar atunci cînd planul este compus din două camere, dînd impresia că locuința ar avea planul « sală cu două camere de o parte și de alta ». Cerdacul, legat și la casele noi de intrarea în locuință, va fi așezat către mijlocul fațadei. Cînd intrarea locuințelor noi este așezată ușor asimetric, cerdacul este așezat alături de ușă, în mijlocul fațadei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În general se poate afirma că proporțiile dintre diferitele dimensiuni ale locuințelor joacă un rol important în definirea și diferențierea construcțiilor vechi și a celor noi.

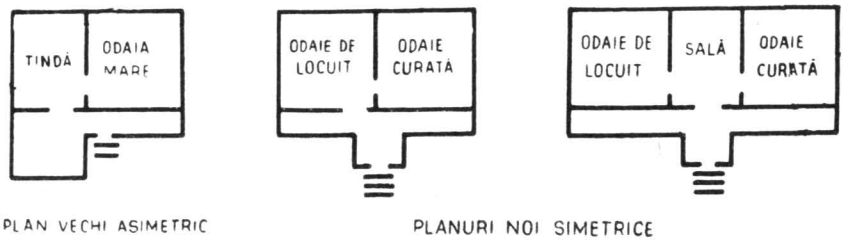


Fig. 10. — Simetrie și asimetrie în organizarea planurilor

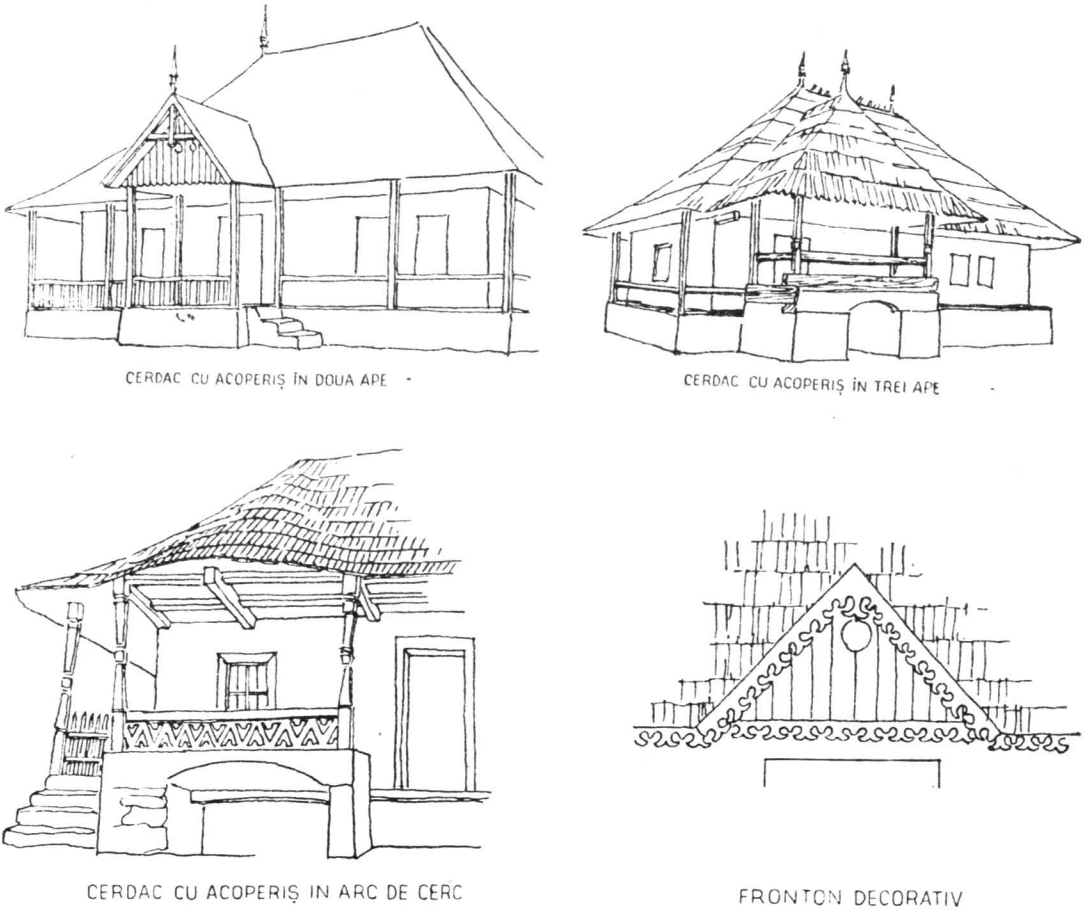


Fig. 11. — Tipuri de cerdac

Cerdacul. Unul dintre principalele elemente decorative ale locuințelor de pe valea Bistriței (important nu prin frecvența lui, ci prin puternicul efect estetic pe care îl crează) este cerdacul. Prezența lui atrage o schimbare radicală a fațadei. Cerdacurile din regiune apar în mai multe forme:

a) cerdacul cu acoperiș în două table, cu fronton în față,

b) cerdacul cu acoperiș în trei table, și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c) cerdacul acoperit cu o prelungire a streșinii, construită în mod special pe un arc de cerc.

Primul fel de cerdac are o răspîndire mai mare și se întîlnește cu deosebire la casele construite după 1900. Celelalte două feluri, și în special ultimul, apar la vechile tipuri de case.

Pe lîngă aceste forme de cerdac apare și o variantă recentă cu scop pur ornamental: este vorba de un mic fronton decorativ, construit în acoperișul casei, deasupra ușii de intrare, fără stîlpi de susținere (fig. 11).

În afară de forma acoperișului, cerdacul poate fi definit și prin numărul stîlpilor lui de susținere. Din acest punct de vedere, cerdacurile din zona cercetată

Fig. 12. — Cerdac vechi construit pe intrarea în beci

sînt uniforme: cu excepția a cinci exemplare, au numai doi stîlpi de susținere. Acest element distinge cerdacul de pe valea Bistriței de cerdacul din alte zone (Vîlcea, Muscel, Buzău) care are trei stîlpi de susținere. Explicația trebuie căutată în dimensiunile mici ale cerdacului de pe valea Bistriței și în faptul că în 94,5 % din cazuri, cerdacul este așezat la mijlocul casei, pe același ax cu ușa de intrare, ceea ce face ca cei doi stîlpi de susținere să încadreze ușa, lăsînd liber spațiul dinaintea ei. Adăugarea unui al treilea stîlp la mijlocul cerdacului ar tăia vederea ușii, lucru pe care meșterii de case din zona cercetată îl consideră ca lipsit de gust.

Menționăm că locuințele vechi cu cerdac sînt cele mai izbutite realizări arhitecturale în zona cercetată. Cerdacul apare la locuințele vechi într-o proporție de 10,2 % (fig. 12).

Elementele constitutive ale casei cu cerdac și materialele ei de construcție sînt aceleași cu ale casei vechi fără cerdac. Casa este construită pe o temelie de piatră de mal, plată, pe care stau tălpile masive de trunchi necioplit; pereții sînt tot din bîrne, cel mai adesea rotunde; acoperișul înalt, cu streșini largi, adaptat condițiilor de climă, dă o siluetă pitorească întregii case. Din cauza apariției cerdacului se ivesc și alte elemente noi, iar cele cunoscute capătă o dimensionare diferită: cerdacul fiind așezat deasupra intrării în beci, temelia casei se înalță pînă la un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

metru. Pereții se ridică și ei pînă la 2,20—2,35 metri. Cerdacul fiind așezat deasupra beciului are podeaua mai înălțată decît restul prispei cu 0,20—0,30 metri. Diferența de nivel rezultată este un element de variație al fațadei, care poate fi apreciat ca pozitiv din punct de vedere estetic. De asemenea, balustrada care

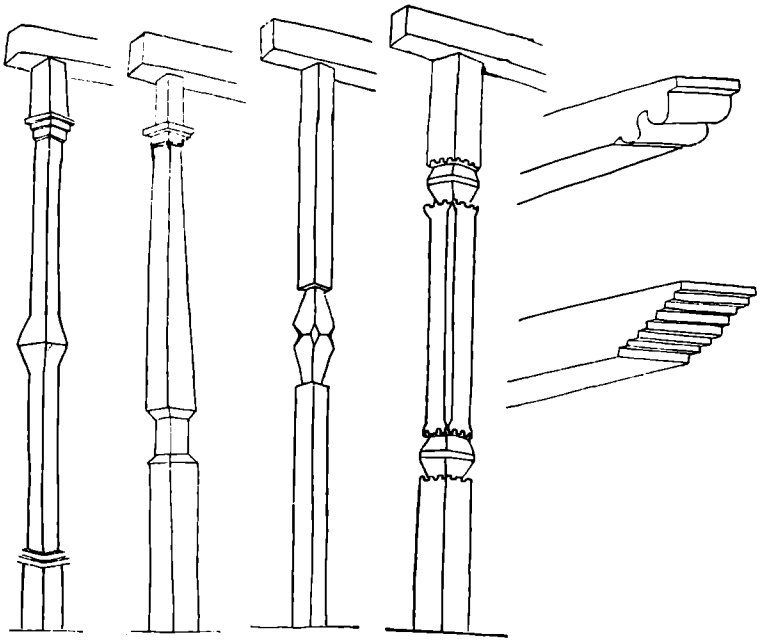


Fig. 13. — Stîlpi crestați; capete de grinzi

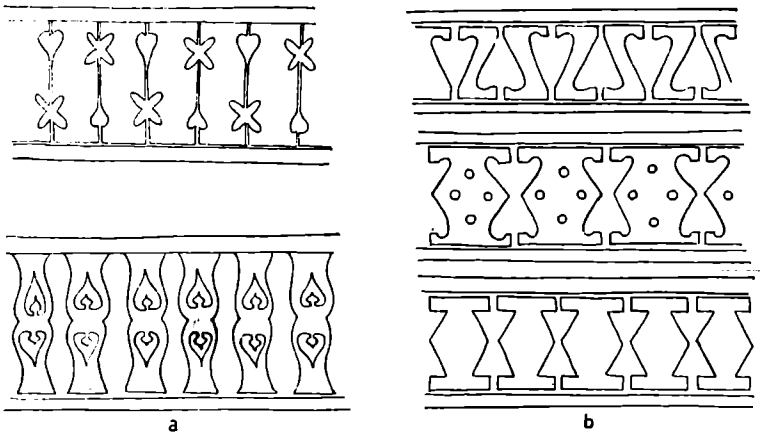


Fig. 14. — Balustrade pe marginea prispei:
(a) tăiate cu ferăstrăul, (b) tăiate cu cuțitul

mărginește cerdacul, stîlpii de susținere, sînt tot atîtea elemente de înfrumusețare a fațadei. Cerdacul vechi apare întotdeauna la case care au prispă pe toate cele patru laturi.

Împodobirea exteriorului locuinței. Elementele decorative exterioare aflate la înălțimea pereților intervin în special prin împodobirea stîlpilor cerdacului și prispei, a capetelor grinzilor de susținere a acoperișului și a balustradei care mărginește prispa și cerdacul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Decorarea stîlpilor faţadei apare destul de rar. Stîlpii sînt înalţi, subţiri, şi au pe ei crestături în forme simple (fig. 13). Casele vechi au de obicei un număr mai mic de stîlpi (2 la colţurile din faţă ale casei, şi unul la mijloc) decît casele noi, ai căror stîlpi mai numeroşi sînt aşezaţi în mod egal de o parte şi alta a intrării.

Grinzile de deasupra prispei, la faţadă, sînt împodobite prin cioplirea capetelor, căpătînd o uşoară arcuire care subţiază grinda către capăt, uneori subţierea făcîndu-se în trepte succesive (fig. 13).

Balustrada prispelor este împodobită prin scînduri tăiate cu cuţitul la casele vechi, cu fierăstrăul sau prin şipci încrucişate la cele noi (fig. 14). Înălţimea balustradei variază între 0,40—0,60 metri. Preocuparea de înfrumuseţare este mai evidentă aici decît la stîlpi sau la capetele grinzilor. Proporţia locuinţelor care au prispă cu balustradă este de 16 %.

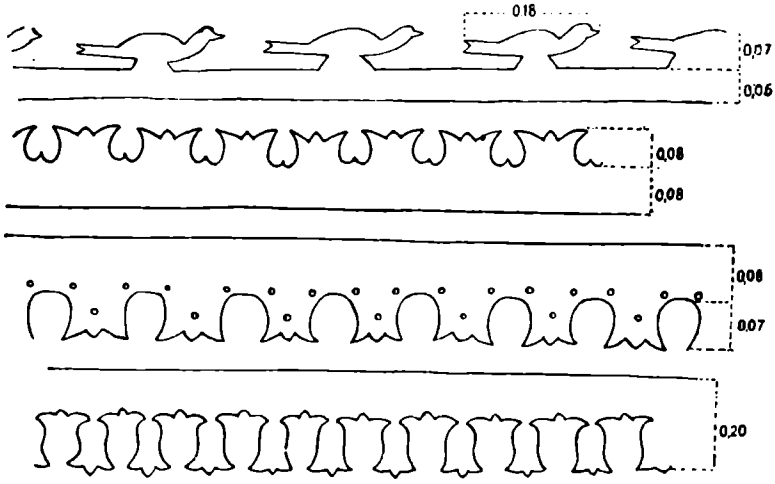


Fig. 15. Streşini ornamentale

Stucatura, zugrăveala pereţilor şi vopsitul lemnului sînt elemente ornamentale cu un rol redus, la casele de pe valea Bistriţei. Stucatura, care apare la cîteva case, se mărgineşte la acoperirea capetelor bîrnelor de la colţurile caselor; zugrăveala se reduce la colorarea pereţilor cu o singură culoare, de obicei albastru deschis; vopsitul lemnului are mai ales un caracter practic.

Împodobirea acoperişului este mai bogată. Ea începe cu decorarea chiar a streşinii casei. Tehnica folosită pentru ornamentarea ei este tot aceea a scîndurilor tăiate cu ferăstrăul (fig. 15).

Spre mijlocul acoperişului apare « bagica », mică ridicătură în acoperiş, prin care pătrunde lumina în pod şi care prezintă un fronton către faţadă (fig. 17). Ea are de obicei marginile (şi uneori întreg frontonul) împodobite cu scînduri tăiate cu ferăstrăul.

La extremităţile coamei acoperişului sînt aşezate « boldurile », bucăţi ascuţite de lemn. În afara boldurilor situate la cele două capete ale coamei acoperişului, boldul mai apare pe frontonul cerdacului sau pe frontonul mic al bagicei. Boldul poate atinge înălţimea de un metru. El este aproape întotdeauna împodobit, fie prin crestături, fie prin tăiere cu ferăstrăul. Boldul crestat are şi un scop practic: în jurul lui se încheie căpriorii apelor mici ale acoperişului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Motivele boldurilor crestate sînt simple, efectul ornamental fiind obținut prin succesiunea unor volume geometrice: sfere, prisme, piramide și trunchiuri de piramide, conuri (fig. 16). Boldurile tăiate cu ferăstrăul au ca element aparte

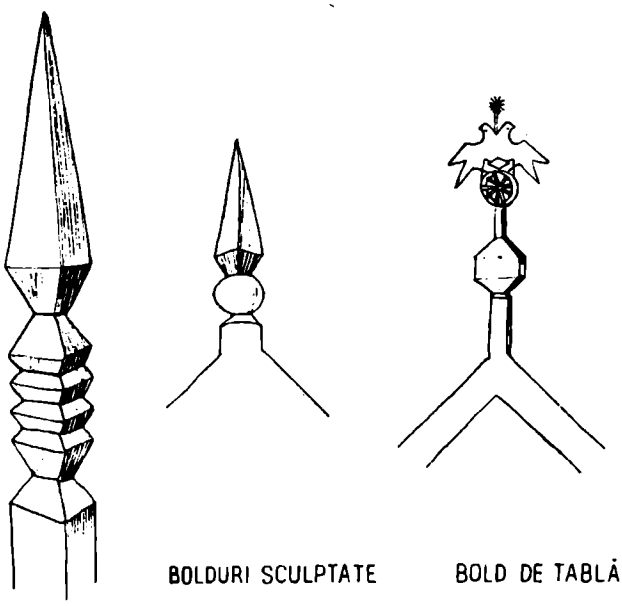


Fig. 16. — Bolduri

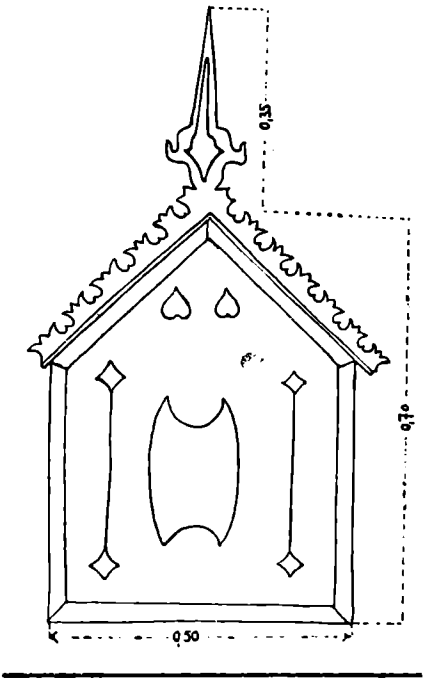


Fig. 17. — Fronton de hagică

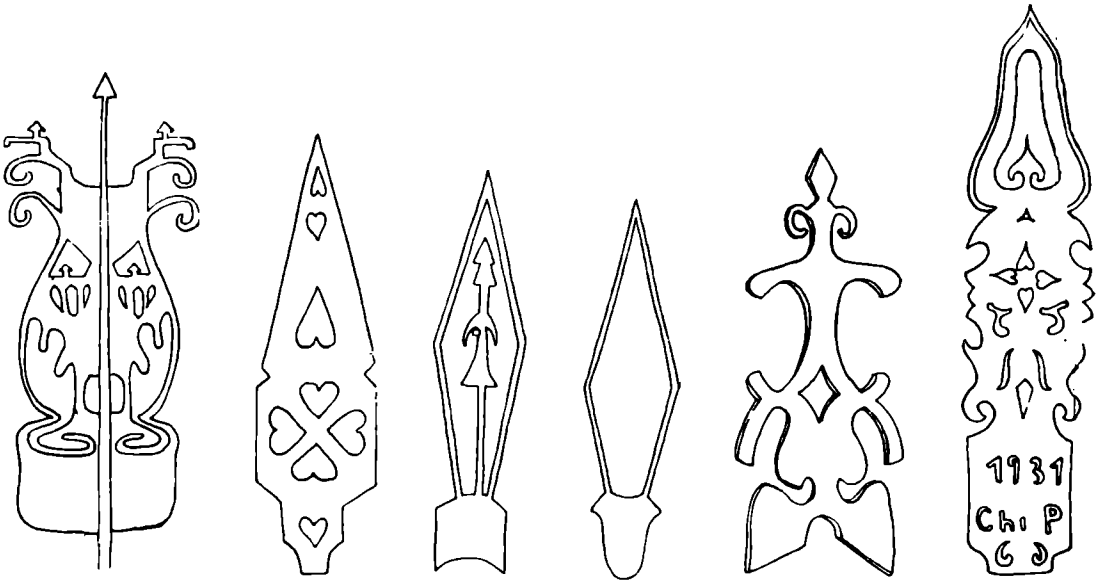


Fig. 18. — Bolduri lucrate cu ferăstrăul

desenul realizat prin liniile subțiri de scîndură care închid porțiuni mari libere (fig. 18). Efectul obținut este mai curînd original decît estetic. O categorie specială o constituie boldurile de lemn acoperite cu tablă și cele construite

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai din tablă. Pe lîngă forme geometrice, aceste bolduri au uneori siluete de păsări sau reprezintă mici steguleţe tăiate în tablă.

Coama acoperişului este împodobită printr-un şir de figuri cu forme variate, asemănătoare uneori cu cele aflate la streaşină (fig. 19).

În general, se poate afirma că împodobirea exterioară a locuinţelor este făcută în special prin scînduri tăiate cu ferăstrăul (fig. 20). Acest fel de ornamentare, caracteristic locuinţelor noi, apare la 25 %, din casele înregistrate. Varietatea motivelor obţinute prin această tehnică este mare şi se întemeiază în prin-

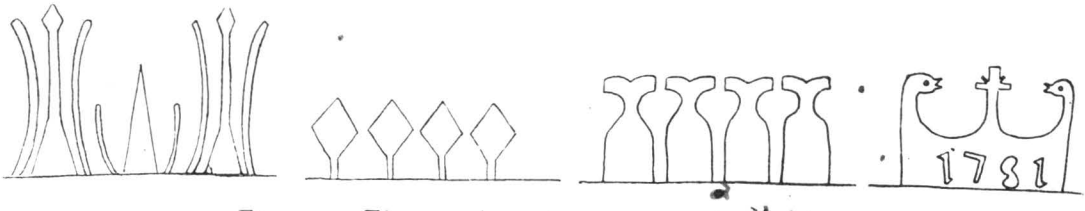


Fig. 19. — Elemente decorative pe coama acoperişului

cipal pe combinarea de linii curbe. Unul din elementele cele mai des întîlnite este « inima », care apare în combinaţii neaşteptate. Pe frontoane, motivele se organizează în jurul unui grup central, formînd un panou simetric. La streşini

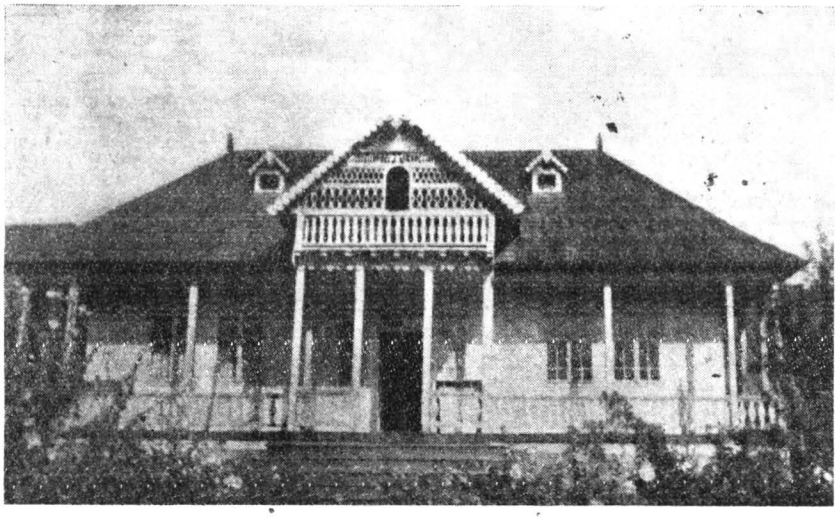


Fig. 20. — Frontonul traforat al unui cerdac nou

şi pe coama acoperişului, motivele formează serii lungi de elemente care se repetă.

Odaia curată. În planurile noi ale locuinţelor de pe valea Bistriţei apare o încăpere cu caracter pronunţat sărbătoresc, de podoabă: « odaia curată ». Pentru a înţelege cum a apărut şi în ce fel de locuinţe poate apărea, facem o scurtă descriere a celor cîteva tipuri mai importante de planuri — unele deja menţionate.

Planul cel mai simplu este cel al locuinţelor formate dintr-o singură încăpere. Utilizarea nu variază după vechime, şi răspunde tuturor exigenţelor pe care oamenii le au de la o locuinţă: aici dorm, mănîncă, gătesc, lucrează,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primesc oaspeții. Încăperea este totdeauna încălzită prin sobe folosite în același timp pentru încălzire și gătit.

Dacă la acest interior se adaugă o a doua încăpere, apar tipuri de locuință cu totul deosebite, după cum ele sînt vechi sau noi.

Tipul vechi rezultat este « odaia mare cu tindă ». Cea mai recentă construcție de acest fel întîlnită fusese clădită în anul 1893. Tinda nu are de obicei ferestre; este folosită ca odaie de trecere, depozit, și rareori este locuită. Soba sau patul apar în interiorul ei cu totul sporadic. Rolul principal îl are odaia mare, folosită asemănător cu încăperea primului tip de locuință, format dintr-o singură încăpere.

Tipul nou apărut prin adăugarea la camera de bază, a unei a doua încăperi, este « odaia de locuit cu odaie curată ». La acest plan, ambele încăperi sînt locuibile, luminoase, mobilate. Intrarea este de data aceasta în odaia de locuit, cameră în care oamenii stau majoritatea timpului. Această cameră păstrează modul multiplu de folosire al camerei unice de bază. Privind locuința de afară și din față, odaia de locuit este așezată la stînga, iar cea curată la dreapta.

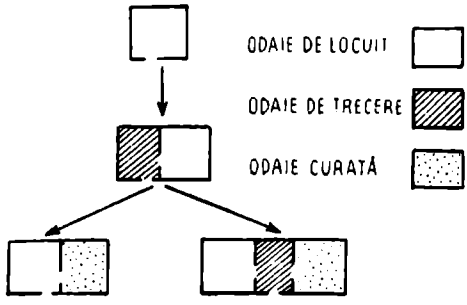


Fig. 21. — Așezarea în plan a odăii curate

Chiar cînd între cele două încăperi ale acestui din urmă tip apare o sală (cu rosturi asemănătoare cu ale tindei), dînd naștere tipului « sală cu două camere situate de o parte și de alta a ei », camera curată este așezată predominant tot către dreapta, iar odaia de locuit este folosită multiplu, ca la tipul de mai sus (fig. 21).

Odaia curată este foarte rar întîlnită la casele vechi. Această odaie, numită și « odaie frumoasă » sau « odaie de haine », are anumite caracteristici indicate în parte chiar de numirile ce i se dau. Aici se concentrează principalul efort de împodobire al celor care locuiesc în casă. Este luminoasă, mai bine mobilată decît celelalte încăperi, pereții sînt împodobiți cu covoare și lăicere; aici sînt ținute și hainele de sărbătoare ale familiei. Încăperea are totdeauna paturi, dar în mod obișnuit nimeni nu doarme în ele, fiind rezervate pentru odihna oaspeților; camera are totdeauna și o masă, de asemenea folosită numai în zilele cînd apar oaspeții. Lipsa din interiorul odăii curate a construcțiilor pentru gătit, arată că nu este niciodată folosită pentru prepararea mîncărurilor. În același timp, lipsa de încălzire care apare în destule cazuri dovedește și faptul că odaia curată nu este locuită.

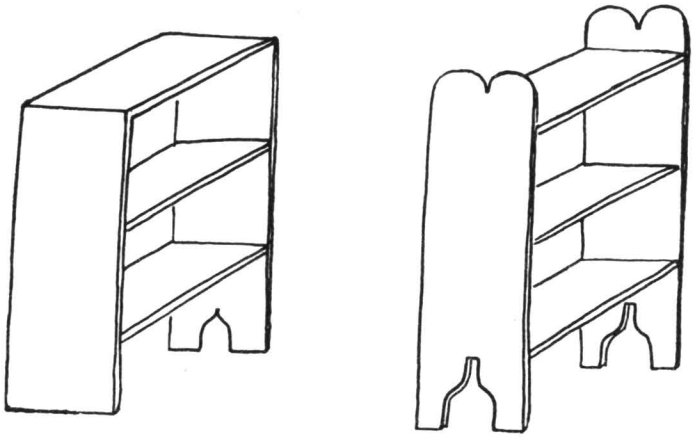
Urmărind apariția și evoluția în timp a odăii curate, am constatat următoarele:

1) În grupa locuințelor cu o vechime pînă la 30 de ani (din care am exclus casele orășenizate care nu mai aminteau întru nimic tipurile de interior rural), odaia curată apare în plan în momentul construcției la 78,5 % din cazuri.

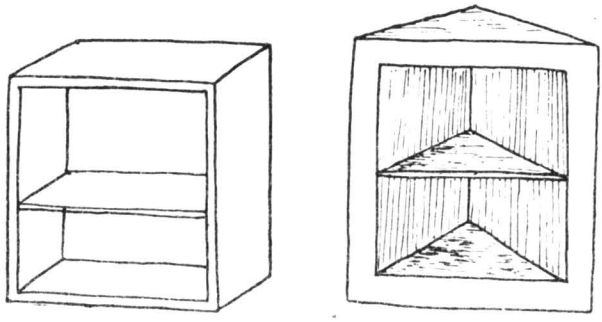
2) La locuințele cu o vechime de 31—60 de ani, odaia curată apare la 55,6 % din planuri în momentul construcției.

3) În grupa locuințelor cu o vechime între 61—90 de ani, 20 % din case au odaie curată. Este interesant de menționat că din acestea, 15 % au fost modificate pentru a avea odaia curată (prin mutarea zidului interior, transformarea tindei în odaie de locuit, și a odăii mari în odaie curată), ceea ce, împreună cu cele 20 % cazuri de case care aveau de la început odaie curată, dă un total

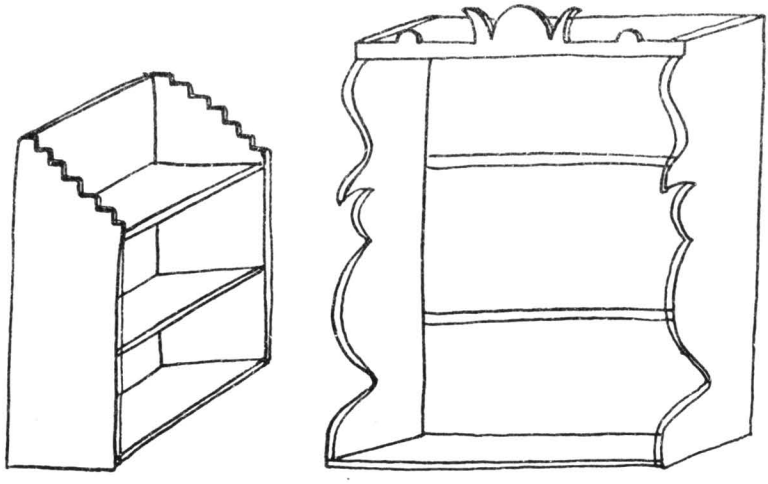
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



BLIDARE ORNAMENTATE



BLIDAR COLȚAR



BLIDARE ORNAMENTATE ÎN PARTEA SUPERIOARĂ

Fig. 22. — Tipuri de blidare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de 35 % case care au în prezent odaie curată, din totalul locuințelor acestei grupe de vechime.

4) În grupa locuințelor cu o vechime mai mare de 91 de ani, numai 11 % din planurile înregistrate au odaie curată în construcția inițială.

Cele de mai sus arată că pe măsură ce casele sînt mai vechi, odăile curate apar mai rar. Putem afirma deci că există din acest punct de vedere o creștere a necesităților de frumos ale oamenilor. Lipsa din planul construcției în momentul clădirii a odăii curate, a fost suplinită în parte prin modificările ulterioare ale interiorului, consecință a nevoilor schimbate ale generațiilor noi. Aceasta s-a făcut simțit de la începutul acestui secol.

Împodobirea mobilierului. Mobilele întîlnite în regiunea cercetată au rareori o valoare artistică. Elementul de împodobire apare sporadic, numai la cîteva piese. Atunci cînd există, împodobirea constă în crestăturile făcute în lemn sau

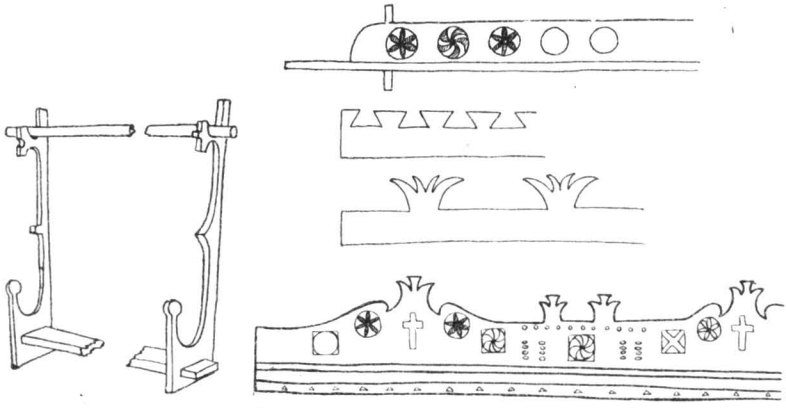


Fig. 23. — Laiță și polițe ornamentale

chiar în forma mobilei. Coloritul nu intervine ca mijloc de împodobire; toate mobilele au culoarea naturală a materialului din care au fost făcute.

Mobilierul întîlnit în interioarele caselor vechi, construit de cele mai multe ori chiar de gospodari, are cîteva piese caracteristice.

Colțarul, dulăpior cu secțiune triunghiulară, este așezat la colțul camerei, agățat pe perete. Nu am găsit nici un singur colțar împodobit (fig. 22).

Blidarul, dulăpior prins și el în perete, cu formă dreptunghiulară sau pătrată, servește la așezarea vaselor și a mîncării. Uneori blidarele au partea de sus și cea de jos formate chiar de chenarul care le înconjoară. Alteori însă apar sub chenar picioare, și alteori marginile de sus ale chenarului sînt prelungite. Cînd apar picioare sub blidar ele pot fi despicate în forme variate (fig. 22). De asemenea, cînd marginile de sus ale blidarului sînt ridicate peste chenar, apar ornamentări ale părții superioare. Ornamentarea părții din față a blidarului am întîlnit-o o singură dată (fig. 22).

Laița, asemănătoare unei bănci fără spătar, cu dimensiuni foarte mari, nu este împodobită. Într-un singur caz, laița avea două capete împodobite și înălțate pînă la tavan, în partea lor de sus fiind sprijinită o culme (fig. 23).

Polița, formată dintr-un mic raft prins de perete, mărginită de o scîndură, este mai des împodobită. Ornamentarea apare numai pe scîndura care mărginește polița (fig. 23).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La mobilierul întîlnit în special în interioarele caselor noi (dulapul orășenesc, cuierul de haine, dulapul zidit între ferestrele zidului din față al locuinței, băncile, băncuțele), nu am întîlnit piese care să merite a fi menționate. Este de remarcat însă apariția elementelor hibride nevalabil artistic venite de la oraș, introduse în special de către negustori, sau de către cei veniți de curînd în sate.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra tuturor elementelor expuse în lucrare, vedem că ele sînt puternic diferențiate, după cum este vorba, de tipurile de locuințe vechi sau de cele noi:

Astfel, locuințele vechi, caracteristice perioadei feudale, sînt așezate departe de drum, orientate mai des către soare: proporțiile lor, din cauza numărului mic de încăperi, sînt altele decît ale locuințelor noi. Lemnul, încheiat la capete, lucrat cu securea, deseori netencuit, forma pereții în care ferestrele aveau dimensiuni reduse. Elementele de înfrumusețare exterioare folosesc în special tehnica lucrului cu securea sau a tăierii cu cuțitul. Interiorul vechi are caractere ce-l deosebesc de cel nou. În trecut exista tendința ca odată cu construirea locuinței, oamenii să așeze interiorul conform tiparului general al grupului social, fixat chiar prin construcție; paturile au picioarele bătute în podea, laițele de asemenea; lăicerele sînt țesute deseori pentru dimensiunile unui anumit zid și sînt îngustate în dreptul ferestrelor; cuptorul masiv cu horn ocupă aproape un sfert din cameră și nu poate fi mișcat sau refăcut decît cu mare greutate; culmea groasă era prinsă de scheletul camerei. Toate aceste elemente dădeau interiorului un caracter puternic de fixitate. Odată construită și mobilată casa, gospodarii erau obligați să trăiască în același interior o viață întreagă, iar copiii dacă rămîneau în casă, trăiau exact în același interior, a cărui longevitate era asigurată și de soliditatea și masivitatea mobilierului.

Locuințele noi care încep să se clădească de la începutul acestui secol (deși o serie de elemente caracteristice perioadei feudale au continuat să se mențină o vreme) sînt construite din ce în ce mai aproape de șosea. Ele vor fi din această pricină mai înghesuite. Numărul de camere al planului crește, atrăgînd după sine schimbarea proporțiilor locuinței. Elementele exterioare de înfrumusețare tipice acestor locuințe folosesc tehnica traforajului, pe care apariția obișnuită a ferăstrăului în urma integrării întregei zone în viața economică modernă, o face posibilă. Dar dorința către o viață mai bună a oamenilor a dus la modificări și în interior. Interioarele noi nu mai au nici o piesă fixă. Cuptoarele masive cu horn dispar din casă, iar mobilele pot fi ușor deplasate. Și în aceste interioare există anumite reguli de aranjare, comune întregii colectivități, care fixează destul de rigid posibilitățile de schimbare, totuși aici libertatea este cu mult mai mare. Interiorul pierde o parte din caracterul lui pitoresc, dar devine mai luminos, mai higienic, permite o viață mai plăcută celor care îl locuiesc.

Comparativ cu alte regiuni ale țării, transformările petrecute în arhitectura locală sînt în bună măsură aceleași: astfel, peste tot, dorința către o viață mai bună a oamenilor și schimbările economice survenite din transformarea vechiului mod de viață, au dus către locuințe mai mari, mai higienice, mai luminoase, la înlocuirea împodobirii făcute cu unelte care se puteau fabrica chiar în sat (secure, cuțit), cu unelte care au permis traforajul. Spre deosebire însă de alte zone, materialul de construcție a rămas tot lemnul: nici piatra, nici cărămida, nici țigla, nici tabla, nu au reușit să pătrundă ca elemente importante, așa cum s-a întîmplat spre exemplu în Transilvania, în sudul țării etc. Zona cercetată de noi a avut o evoluție paralelă în special cu zona vecină a Tîrgului Neamț, de unde au venit probabil numeroși locuitori, și cu care au avut continuu puternice legături economice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ЭЛЕМЕНТЫ УКРАШЕНИЯ КРЕСТЬЯНСКИХ ЖИЛИЩ В ДОЛИНЕ БИСТРИЦЫ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В данной статье излагаются результаты исследовании в области крестьянской архитектуры в долине по среднему течению Бистрицы и описываются некоторые элементы украшения этих жилищ.

В первую очередь указывается роль эстетического фактора в расположении домов. Параллельно с этим изучается и влияние факторов природных условий и социальной среды. Далее, анализируется пропорциональность, характерная для старых и новых типов жилищ, как одно из главных условий эстетики. Относительно украшения фасадов статья устанавливает, что оно изменялось в зависимости от того, какими инструментами владели в те времена строители-Для жилищ старого типа, например, пользовались техникой украшения топором, в то время, как новые дома имели ажурные украшения, сработанные пилой. Исследованию подверглось также и внутреннее убранство жилищ.

Работа заканчивается общим представлением элементов украшения старинных жилищ, характерных для феодального периода и домов нового типа.

ÉLÉMENTS D'EMBELLISSEMENT DES HABITATIONS PAYSANNES DE LA VALLÉE DE LA BISTRIȚA

(RÉSUMÉ)

L'étude est consacrée à une partie des résultats des recherches entreprises sur l'architecture paysanne des habitations situées sur le cours moyen de la Bistrița. On y présente certains éléments d'embellissement de ces habitations. Les Auteurs montrent d'abord le rôle joué par le facteur esthétique dans le choix de l'emplacement de l'habitation. Le rôle de ce facteur est examiné parallèlement avec l'action exercée par les facteurs naturels et les facteurs sociaux. On y analyse ensuite les proportions caractéristiques aux types anciens et nouveaux d'habitations, considérés comme l'un de leurs principaux aspects esthétiques. En ce qui concerne l'embellissement des façades, il a été constaté qu'il varie suivant les outils dont disposent les constructeurs. Ainsi, les habitations de type ancien étaient embellies à la hache de charpentier, tandis que les habitations de type nouveau sont ornées de dentelures en bois, finement ajourées a la scie. Les Auteurs décrivent également l'ameublement de ces habitations.

L'étude s'achève par un exposé d'ensemble sur les éléments d'embellissement des habitations de type ancien, caractéristiques pour la période féodale, ainsi que sur les éléments d'embellissemment des habitations de type nouveau.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BISERICILE CETĂȚI ALE SAȘILOR DIN ARDEAL

de ACADEMICIAN G. OPRESCU

Două motive m-au îndemnat să mă ocup, acum către sfîrșitul activității mele, de bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal. Mai întîi, unul ieșit dintr-o pasiune turistică: cercetarea lor mă obliga să parcurg în lung și în lat acea parte a țării noastre, pe care o consider cea mai frumoasă, mai variată ca aspect, mai pitorească, poate și mai bogată, și pe care n-o cunoașteam îndeajuns. La aceste însușiri puternic atrăgătoare ale Ardealului ca țară se mai adăugau două, oarecum contradictorii și deosebit de interesante: Ardealul era, înainte de secolul nostru, nu numai cea mai înaintată cultural dintre provinciile Republicii, dar și cea în care mai bine ca oriunde s-au păstrat vechi și autentice tradiții ale trecutului, moravurile, obiceiurile și producția geniului popular al celor trei națiuni conlocuitoare, cea în care s-a dezvoltat sute și sute de ani de-a rîndul dramatica lor istorie.

Al doilea motiv care m-a împins către studiul bisericilor cetăți este mai legat de specialitatea mea de istoric de artă. Ele reprezintă una din acele creații surprinzătoare și instructive ale artei feudale, care lămuresc nu numai probleme de artă, atunci cînd sînt cercetate, ci și complicate probleme de istorie politică și socială, ne ajută să pătrundem în miezul situațiilor obscure de acum cîteva secole, aruncînd asupra lor o vie lumină.

Bisericile cetăți nu sînt un fenomen particular și exclusiv al Ardealului. Cazuri izolate de biserici întărite — ceea ce este altceva decît biserici înconjurate cu un zid de apărare, ca la Dragomirna, de pildă — mai există în Europa. Nicăieri însă monumentele acestea, ieșite dintr-o cumplită necesitate, din primejdii grave care s-au succedat timp de sute de ani, n-au luat proporțiile, n-au cunoscut acea varietate de soluții, n-au dat naștere la atît de ingenioase combinații arhitectonice, ca la sași. Căci — și acest lucru trebuie accentuat de la început — biserica cetate nu este o mică și neînsemnată variantă a bisericii catolice ori luterane din vremea ei; ea este o concepție arhitectonică nouă, puternică, originală, capabilă de posibilități multiple, trăind o viață proprie în domeniul vast al artei medievale, concepție fertilă, în stare să dea naștere la construcții de vaste proporții, derivate, evident, de la monumentul religios, dar în care interiorul acestui monument, biserica propriu-zisă, devine un element secundar, accentul fiind în intregime pus pe transformarea ei în așa fel, încît să devină un instrument formidabil de apărare a comunității. Există, dacă ne oprim la un exemplu foarte cunoscut și poate trivial, același raport între biserica propriu-zisă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și cea devenită cetate, ca cel între un automobil oarecare și un tanc de război.

Și în arta noastră medievală biserica, în ce privește planul, silueta, raportul maselor între ele, a cunoscut schimbări de la secol la secol, de la provincie la provincie, în interiorul aceluiași secol. Aceste deosebiri sînt însă neînsemnate, mici modificări în plus sau în minus în dispoziția pe teren a diverselor părți, în dimensiuni, în materialul întrebuințat. Cu oarecare silință de sintetizare, putem constitui un fel de imagine ideală a bisericii noastre, la care am ajunge pornind de la oricare dintre varietățile cunoscute, și care le subsumează pe toate. La bisericile cetăți așa ceva nu e posibil. Fiecare dintre ele este un caz aparte, ieșit din îmbinarea nimerită și excepțional de efectivă, de cele mai multe ori numai atunci, pentru o singură dată, a unui mare număr de elemente.

Unele dintre aceste elemente tind la transformarea uneia sau alteia dintre diversele părți ale bisericii — pronaos, nava centrală sau navele laterale, transeptul, corul și absida — în puncte de apărare, prin construirea deasupra bolților tavanului, între aceste părți, luate separat sau în ansamblul lor, și acoperiș, a unui loc de manevră comod pentru cei asediați. Acest loc este prevăzut cu metereze și diverse deschizături, rotunde ori verticale, ori ca niște guri imense între doi contraforți, pentru arcași, pentru pușcași, mai ales pentru aruncarea asupra celor de jos a lichidelor fierbinți ori inflamabile, a smoalei topite, a bolovanilor, a butucilor de lemn.

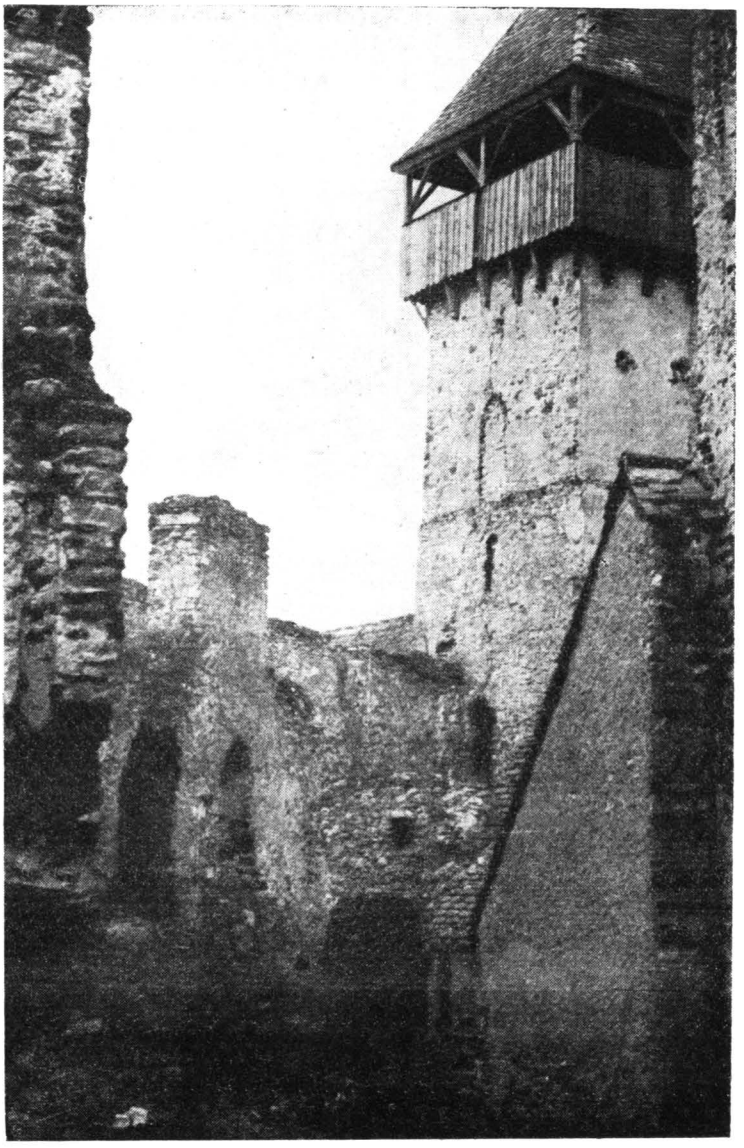
Alte categorii de elemente au ca rezultat ridicarea și întărirea mai multor ziduri înconjurătoare, înalte și de grosimi ciclopeene uneori, pentru a constitui incinte, de forme deosebite, după natura terenului sau după nevoile strategice și planul de apărare stabilit de luptători. Ele pot fi simple, duble sau triple, la colțuri ori din distanță în distanță prevăzute cu turnuri puternice și bastioane, variind ca număr, ca putere de rezistență, ca mijloace defensive, puse la îndemîna apărătorilor.

În primul caz, pînă nu se construiseră incinte, biserica rămînea singurul loc întărit în care se închideau locuitorii comunei ca sa reziste dușmanului. Din ea se opuneau ei cu disperarea celui care nu mai are de așteptat, în caz de înfrîngere, decît moartea. Într-al doilea caz, biserica nearmată, adică rămasă la proporțiile și la planul ei obișnuit, se găsea în mijlocul unui lagăr întărit, înconjurat de unul, de două sau de trei ziduri, înalte uneori de 15 m și groase de 3—4 m, în interior prevăzute cu drumuri de strajă suprapuse, pe care circulau țăranii înarmați. De aici, prin găurile din ziduri, ei împroșcau pe asediatori. Din turnurile masive, cu patru, cinci sau șase etaje — unul dintre aceste turnuri chiar deasupra drumului, la intrarea în incintă — curgea de la fiecare etaj, peste inamicul de jos, ploaie de apă fiartă și de smoală lichidă, cădeau bucăți grele de lemn și de piatră. Intrarea, în fața căreia se afla adesea un pod mobil peste șanțul adînc, plin cu apă și înconjurînd cetatea, era partea cea mai vulnerabilă și mai greu de apărat. Ea trecea pe sub turnul cel mai solid și mai bine înarmat al incintei. Era îngustă și lua forma unui gang boltit cilindric, foarte întunecos, uneori drept, alteori deviind, pentru a ușura apărarea, la dreapta sau la stînga. Unul sau mai multe grătare, de lemn sau de metal, se puteau manevra din turn, din distanță în distanță, ca să împiedice trecerea dușmanului. Ultima parte a acestui gang era o poartă puternică din blăni groase de stejar, prinse cu lame solide de fier și căptușită în afară cu benți de fier, țintuite cu piroane.

Planul incintelor, mai ales cînd erau mai multe, era imaginat astfel, încît diversele lor unități să se poată ajuta una pe alta în cursul luptelor. În chipul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acesta, înaintarea inamicului, dacă el ar fi reușit să se strecoare în prima incintă, încă de la poartă sau în mersul lui ar fi urmat să se facă între două focuri, de la două turnuri vecine. Ne putem deci închipui, date fiind dimensiunile variate ale acestor incinte, forma lor, cînd poligonală, cînd ovală și cînd rotundă, după



Cîlnic. Turnul de la intrare

dispozițiile terenului și resursele materiale ale comunității, numărul și situația turnurilor, cîte posibilități de combinații tactice se puteau înfăptui în planul unei biserici cetăți. Iar aceasta, în cazul cînd întreaga apărare depindea numai de valoarea zidurilor incintei și de vitejia luptătorilor de pe terenul întărit din jurul bisericii. Situația putea deveni și mai complicată, iar combinațiile tactice și mai numeroase, atunci cînd apărarea devenea rezultatul unei acțiuni concentrate și comune a celor din incinte cu a celor de sub acoperișul bisericii, adică atunci cînd ea rezulta din eforturile combinate ale tuturor celor ce puteau purta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

arme, oriunde s-ar fi găsit ei, în incintă sau în localul bisericii. De cele mai multe ori rolul principal revenea celor din construcția de deasupra pronaosului, adică a părții de vest a bisericii, transformată într-un turn gigantic, care la unele biserici atingea 70—75 m, putea avea pînă la zece etaje și adăpostea cîteva sute de luptători.

Au existat aproximativ trei sute de asemenea biserici. Azi numărul celor care mai merită acest nume s-a redus la cel mult două sute. Unele s-au dărîmat de vechime sau pentru că, trecînd primejdia care le sta la origine și contra căreia comunitatea se văzuse silită să facă față, sau încă, perfecționîndu-se armele de foc, cum s-a întîmplat la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, iar mijloacele de apărare ale bisericilor cetăți dovedindu-se ineficace, sătenii n-au mai întreținut zidurile. Altele, îndeosebi turnurile și bastioa-

Slimnic. Cetatea spre sud-est

nele înalte și de acces dificil, greu de întrebuințat în alt scop, au fost pur și simplu dărîmate, pentru ca, din materialul rezultat, să se zidească școala comunei ori altă construcție de interes comun.

★

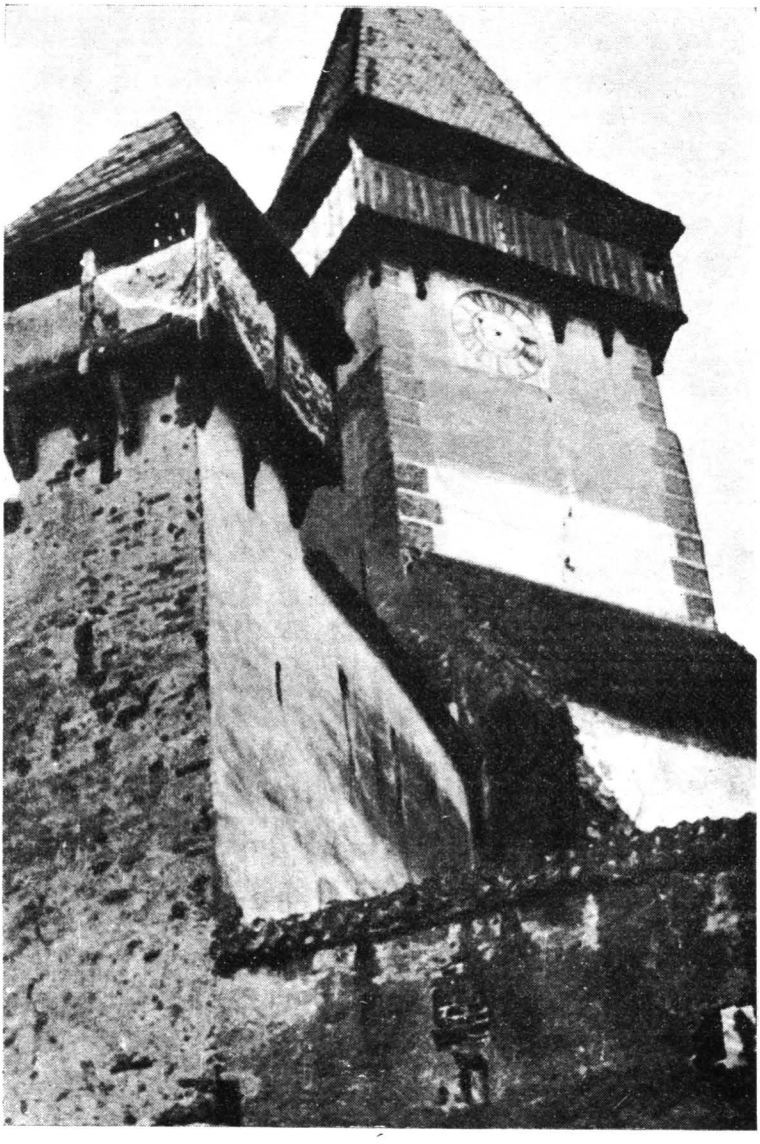
Biserica cetate, această creație specifică și atît de îndrăzneață a sașilor din Ardeal, oglindește însușirile lor esențiale. Ea iese din energia, din perseverența caracterului lor, din bravura, din simțul de solidaritate, ce caracterizează această ramură a poporului german.

Sașii au fost aduși în Ardeal ca să colonizeze regiunile expuse și mai slab populate din sudul și estul acestei provincii, către mijlocul secolului al XII-lea. Ei veneau din regiunile Rinului de Jos și ale Moselei și erau mai toți cultivatori de pămînt, țărani obișnuiți cu munca grea a cîmpului, și meseriași. Regii Ungariei puneau preț mai ales pe aceștia din urmă. Prin ei, sperau ungurii, se va îmbunătăți situația economică primitivă a țării, se vor organiza și în Ardeal diversele meserii, acele pe care sașii le practicaseră în regiunile de unde veneau, se vor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

crea sate și orașe înfloritoare, se va dezvolta comerțul cu națiile vecine, și ele înapoiate din acest punct de vedere, dar stăpînind regiuni excepțional de fertile.

Coloniștii aduceau cu ei civilizația din acea vreme a vestului Europei, începuturile promițătoare ale unei organizații comunale, multe noțiuni utile



Șeica Mică. O parte din turnurile curții interioare

pentru cei ce populează satele și orașele, cunoștințe legate de construcția caselor, pe atunci de lemn, și de arhitectura bisericilor, de lemn uneori, dar și de zid, de piatră și de cărămidă, cu anume ornamente în stilul romanic, cioplite în piatră, dar cu mijloace încă naive și oarecum arhaice. Unele după altele, mai în tot restul secolului al XII-lea, valurile de coloniști se succed în Ardeal. Ele se așează, se rînduiesc, iau contact unele cu altele, își organizează viața și aduc reale servicii țării, ajutați în această operă de civilizare de călugării cistercieni și de cavalerii teutoni, care și ei sînt așezați acolo cu privilegii din partea regilor Ungariei,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la începutul secolului al XIII-lea. Cistercienii, mai ales, acel ordin de călugări a căror menire era să cultive pămîntul și să învețe și pe alții să-l cultive, sînt de un netăgăduit folos. Tot așa și cavalerii, care în scurtă vreme zidesc de-a lungul Carpaților o linie de cetăți formidabile. Dar, ambițioși, doritori să-și întindă puterea și să fundeze aici, în Țara Bîrsei, un stat independent de Un-

Șeica Mică. Vedere spre sud

garia, supus Papei, ei intră în conflict cu regele și sînt goniți din țară. Plecarea lor lasă un gol primejdios din punctul de vedere al apărării Ardealului. În 1241 și 1242, cînd năvălesc tătarii, ei nu întîmpină nici o rezistență, căci nici o forță organizată nu mai era în ființă. Tătarii pot astfel arde, prăda și distruge în voie tot Ardealul și, din provincia înfloritoare care era mai înainte, nu mai rămîn decît ruine fumegînde. Toate satele și orașele sînt la pămînt, iar din bisericile de piatră care începuseră să se ridice, rare și neînsemnate resturi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

romanice, ici un portal, jumătate spart, dincolo o bucată de zid ori o coloană, un capitel rezleț ori un arc de fereastră în plin centru, ne mai vorbesc de arhitectura pe care sașii mai ales o creaseră în centrele lor de populație.

Multă vreme dezolarea și groaza după ceea ce se întîmplase domnesc pretutindeni așa de cumplit. încît nimeni nu se mai poate gîndi la o reclădire

Șeica Mică. Corul fortificat

a provinciei. Nobilii și clerul înalt, lipsiți de curaj, fugiseră din fața tătarilor punîndu-se la adăpost, care pe unde putuse. Tăranii romîni și secui, în majoritate păstori sau mici agricultori, prea slabi, împrăștiați și ei, cu micile lor gospodării pîrjolite și făcute cenușă, fără un simț prea acentuat al solidarității, nu pot fi ei reconstructorii Ardealului. Rolul romînilor va fi precumpănitor numai ceva mai tirziu, tot într-o epocă de mari calamități, după invaziile turcești, atunci cînd se ridică din mijlocul lor figurile mărețe a lui Ioan Corvin și a fiului acestuia,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Matei. În secolul al XIII-lea rolul de ziditor și de reconstructor al ruinelor lăsate de tătari revine în primul rînd saților, elementul oarecum burghez, mult mai avansat cultural. Solidari între ei, cu întinse legături între cele mai îndepărtate regiuni locuite, ei se dumiresc mai repede ca ceilalți și, posedînd o tradiție, încetul cu încetul revin la o viață mai normală, încep să-și refacă gospodăriile, să-și repare bisericile și să se regrupeze în comunități în jurul acestora.

Este de observat însă, și acum, și în tot cursul secolelor, că stilul tuturor operelor de artă săsească din Ardeal, a căror inspirație venea mai întotdeauna

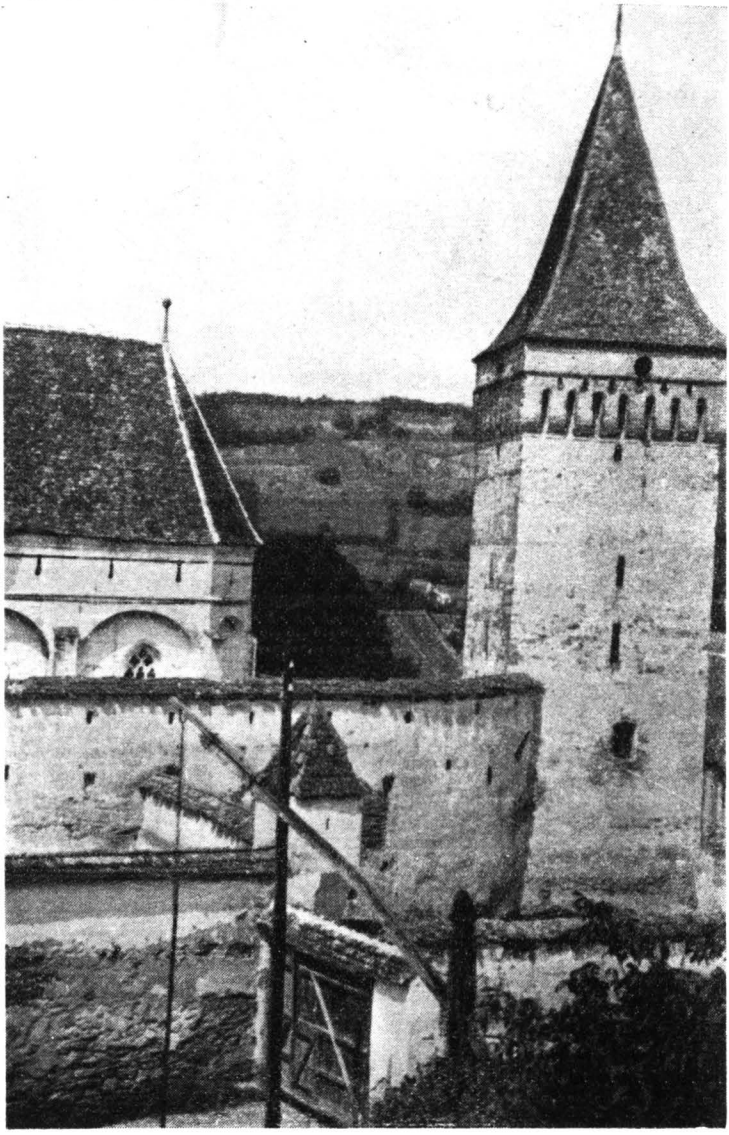
Șeica Mică. Cristelnița, sec. XIV

din Germania de est, ba chiar și din Bavaria și Franconia, ajungea aici mai tîrziu, după două sau chiar trei decenii. Iar dacă este vorba de o comunitate mai izolată cum erau multe, pierdută în vreo vale, printre dealuri și păduri seculare, această întîrziere va fi și mai mare, cum vom vedea cînd va fi vorba, de pildă, de frescele și construcțiile de la Malîncrav.

În jurul acestor biserici nou înălțate, după retragerea teribilelor hoarde tătare, se încearcă acum și unele mijloace de apărare primitivă: șanțuri adînci, cu sau fără apă, maluri de pămînt, garduri de lemn, care însă nu pot împiedica alte invazii tătărești, e drept, nu așa de violente ca prima. Se trece uneori chiar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la o fortificare a bisericii, cum rezultă dintr-un document al lui Andrei al III-lea din 1291, prin care regele oprește « Turres sive castra super ecclesiis aedificata », deși probabil această ordonanță se îndreaptă mai mult contra nobililor unguri, cu care regele era în dușmănie și care, pe moșiile lor, se serveau de bisericile



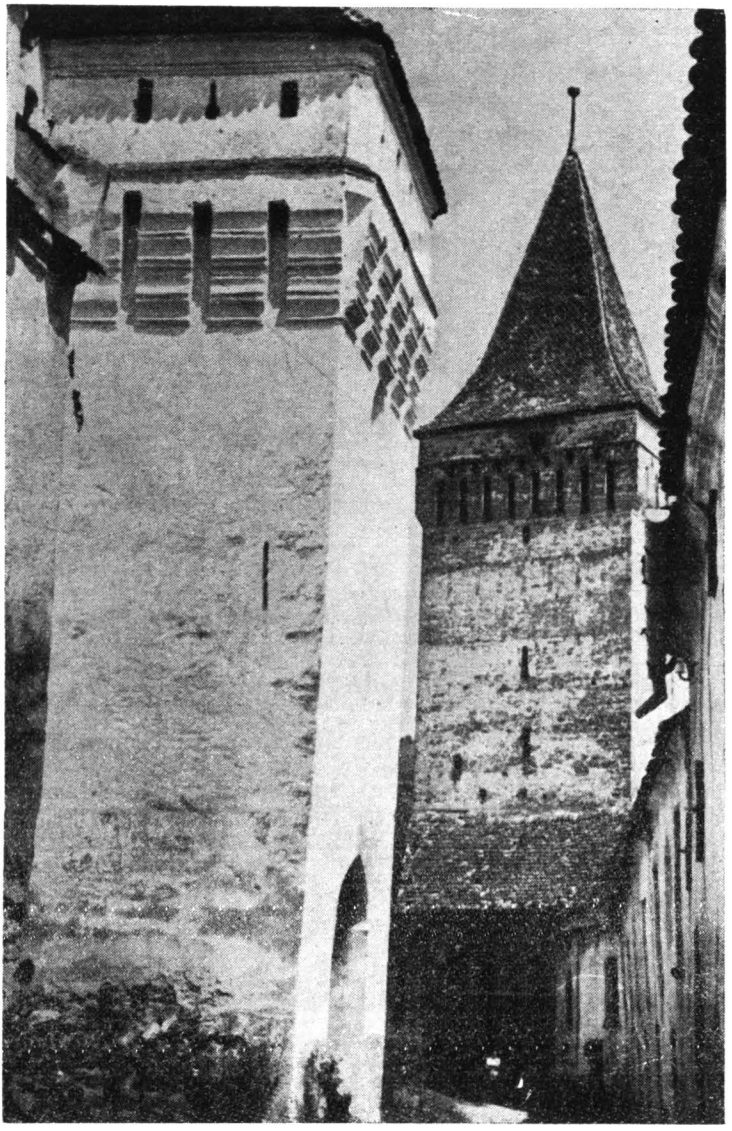
Moșna. Vedere spre răsărit

ce le întăriseră, pentru a ridica taxe ilegale de la negustorii și călătorii ce treceau prin sat, și nu contra comunităților săsești, pe care regele, tocmai din pricina dușmăniei lui cu nobilii, le proteja.

Asemenea opreliști nu pot avea o lungă durată, căci, în destul de scurtă vreme, se ivește în aceste ținuturi o altă mare primejdie, mai grozavă decît ultimele incursiuni tătărești, primejdie ce revine la intervale din ce în ce mai dese, ca rezultat al expansiunii victorioase a unui popor tînăr și deprins cu armele, cel turcesc. Mai înainte chiar de căderea Constantinopolului și a imperiului, care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se menținea cu greutate pe o porțiune din imperiu tot mai redusă, turcii cuceriseră Adrianopolul, bătuseră pe creștini la Cîmpul Mierlei (Cossovo), desființaseră țaratele bulgare, cîștigaseră strălucita victorie de la Nicopole asupra celor veniți din apus, cînd Sigismund, regele Ungariei, se salvase cu greu și rușinos



Moșna. Portal fortificat la sud

de pe cîmpul de bătaie, prin fugă. După o perioadă de lupte interne între urmașii sultanului, în care vreme cei din Ardeal și din părțile noastre au răgaz să se mai înarmeze și să răsufle, sub domnia lui Mahomed I, în 1420, turcii intră pentru prima dată masiv în Ardeal, prin Turnu Roșu. Incursiuni de pradă mai făcuseră în Țara Bîrsei, în 1395 și 1396, dar nu de mari proporții. De atunci începînd, pînă tîrziu în secolul al XVII-lea (Belgradul se reia de către creștini numai în 1688), campaniile turcești nu mai încetează. Și, cum intrarea în Ardeal se făcea mai întotdeauna de la noi, din Muntenia, sudul și sud-estul provinciei sînt cele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintîi și tot mereu pustiite de invadatori, afară de bisericile castele din regiune, care reușesc adesea să le reziste.

In prima jumătate a secolului al XV-lea situația este strălucită pentru turci, care merg din victorie în victorie, și nenorocită pentru creștini. Bizanțul nu mai era decît fantoma vechii lui splendori. Papii, în luptă unii cu alții, cei din Franța cu cei din Roma, slăbesc puterea bisericii și ruinează prestigiul papalității, cîștigat în luptele cu împăratul. Sigismund, împărat din 1410, are mari greutăți cu vasalii nesupuși, iar în Boemia cu hussiții. Este momentul de care

Mediaș. Cristelnița, sec. XIV

profită sultanul Amurad al II-lea pentru ca să se arunce asupra Ardealului, în 1438. Sebeșul cade sub turci sau, mai drept, nu le rezistă, deși foarte puternic întărit. Autoritățile locale, reprezentanți ai unor bogate bresle care făceau comerț întins cu Orientul, sînt convinse, se zice, de Vlad Dracul care însoțea pe turci, că orice opoziție ar fi zadarnică în fața unei armate puternice conduse de sultanul însuși. Supunîndu-se, ei ar primi unele avantaje, tocmai de ordin economic, la care fabricanții de obiecte necesare turcilor și populațiilor supuse acestora erau îndeosebi interesați, pe cînd, rezistînd, ar fi toți trecuți prin sabie. Sibiul însă înțelege să se apere cu orice risc, îndărătul zidurilor sale, deși nu încă com-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plet terminate (ceea ce nu se va întîmpla decît către mijlocul secolului), și deși numărul luptătorilor dindărătul fortificațiilor, mai ales meseriași, membri ai corporațiilor, și unii țărani din satele din jurul orașului, nu reprezenta nici a zecea parte din numărul oștenilor sultanului. Această eroică hotărîre a sibienilor este

Bazna. Turnul de la intrare

încununată de succes: Amurad se retrage, după ce turcii pustiesc tot ce le iese în cale.

Exemplul Sibiului este hotărîtor pentru ceea ce va urma. El arătase că se putea rezista chiar și turcilor, dacă apărarea se făcea vitejește, dindărătul unor ziduri bine întărite, prevăzute cu cele necesare pentru a suporta un asediu îndelungat. Nu le rămînea locuitorilor decît să continuie să execute acele întărituri, iar cel mai potrivit loc unde să le așeze rămînea, natural, biserica. Incă din 1436, decanul, șeful religios al Sibiului, informase pe papă, după cum aflăm din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Die deutsche Kunst in Siebenbürgen », p. 9, « că sașii amenințați de turci își caută scăparea fortificînd curțile bisericilor ». In adevăr, ar fi fost greu să se găsească un loc mai nimerit pentru apărare decît biserica însăși, curtea și cimitirul care o înconjurau. Bisericile se aflau în genere pe o înălțime, de obicei în

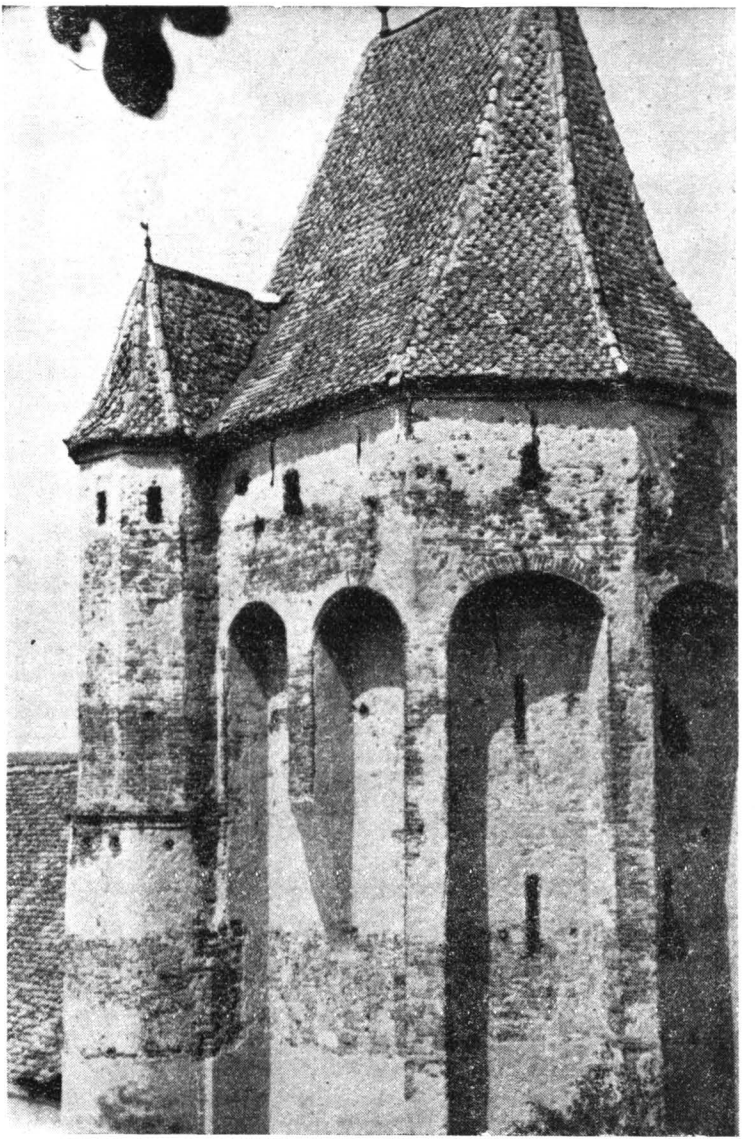
Ighișul-Nou. Turnul de la vest și intrarea

mijlocul satului, izolate de restul caselor, pe de o parte, pentru a nu fi stînjenite în nevoile lor specifice de o aglomerare de construcții, mai ales atunci cînd se ivea o primejdie, pe de alta, pentru a fi ferite de foc, într-o epocă în care cele mai multe locuințe sînt de lemn. Excepții ne întîmpină numai atunci cînd, de pildă în Brașov, porțiunea de teren apărată de zidurile orașului e prea îngustă ceea ce determină comunitatea să îngăduie acele construcții parazitare alături de biserică, pentru a se economisi teren.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Această perioadă de construire a fortificațiilor, după panica iscată de invazia lui Amurad, este favorizată de evenimentele politice și militare pe care le domină marea figură a lui Ioan Corvin din Hunedoara.

Începută în secolul al XV-lea, înarmarea bisericilor, punerea lor în stare de a rezista unui atact sau unui asediu, se continuă și se perfecționează



Buzd lîngă Mediaș. Altarul

pînă tîrziu. Unele adaosuri nu se fac decît numai în secolul al XVII-lea. Experiența cîștigată de una sau de alta dintre aceste fortărețe slujește însă și celorlalte. După fiecare luptă, nu numai că se repară distrugerile suferite, dar se și întăresc acele porțiuni care nu se dovediseră destul de tari, se mai construiește un turn nou, se mai înalță cu un etaj sau două o parte sau alta a bisericii, se înalță coperișul, pe măsura ultimelor modificări ale zidurilor, pentru a putea adăposti un număr mai mare de luptători. Și astfel, de la un monument la altul, de la o comunitate la alta,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

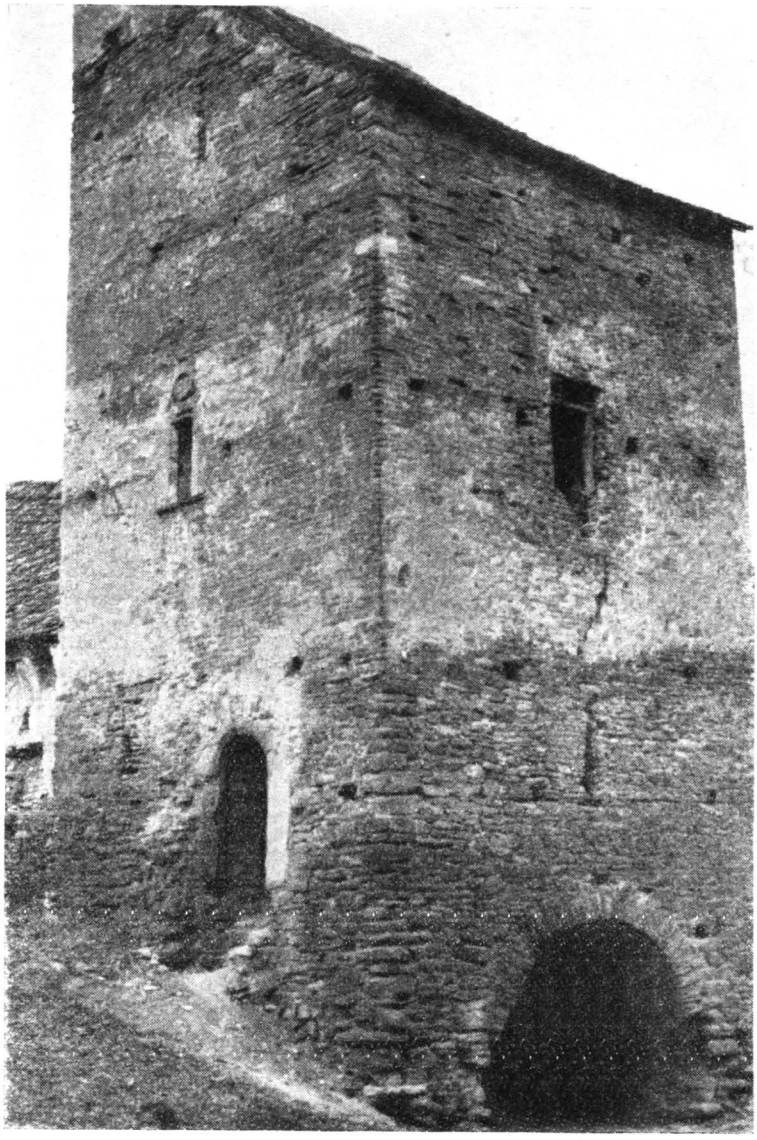
asistăm la o continuă ameliorare a mijloacelor de apărare, operații care necesită bani, energie, o punere în armonie în arhitectura clădirii a ceea ce era vechi cu ceea ce se adăuga, bani, energie și talent pe care-i găsește întotdeauna comunitatea printre membrii ei. Intre acele părți din trecut ale monumentului, resturi ale secolului al XIII-lea, și tot ceea ce s-a zidit ulterior, se păstrează o așa de com-

Buzd lîngă Mediaș. Parte din fortificația altarului

pletă concordanță, cu toată diferența de stil din pricina epocelor succesive în care s-au făcut adaosele, încît biserica cetate continuă să se impună prin armonia formelor, cum este de pildă cea din Biertan, cea din Vorumloc sau altele, splendide ca proporții și ca siluetă, împresionante, desprinzîndu-se în plină lumină pe cer, deși între exteriorul supraînalțat, cu diversele lui părți constitutive, succesiv adăugate, și lăcașul propriu-zis al bisericii, ascuns la interior ca un sîmbure într-un fruct, este o atît de mare diferență de proporții.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toate aceste construcții au fost catolice înainte de a aparține cultului luteran. Multe din ele, în afară de micile porțiuni sculptate ce le împodobeau portaluri, unele din ele chiar de stil romanic, console ce suportau arcuri, mai rar coloane de piatră și pilaștri, bănci de piatră în cor, colonete și ornamente



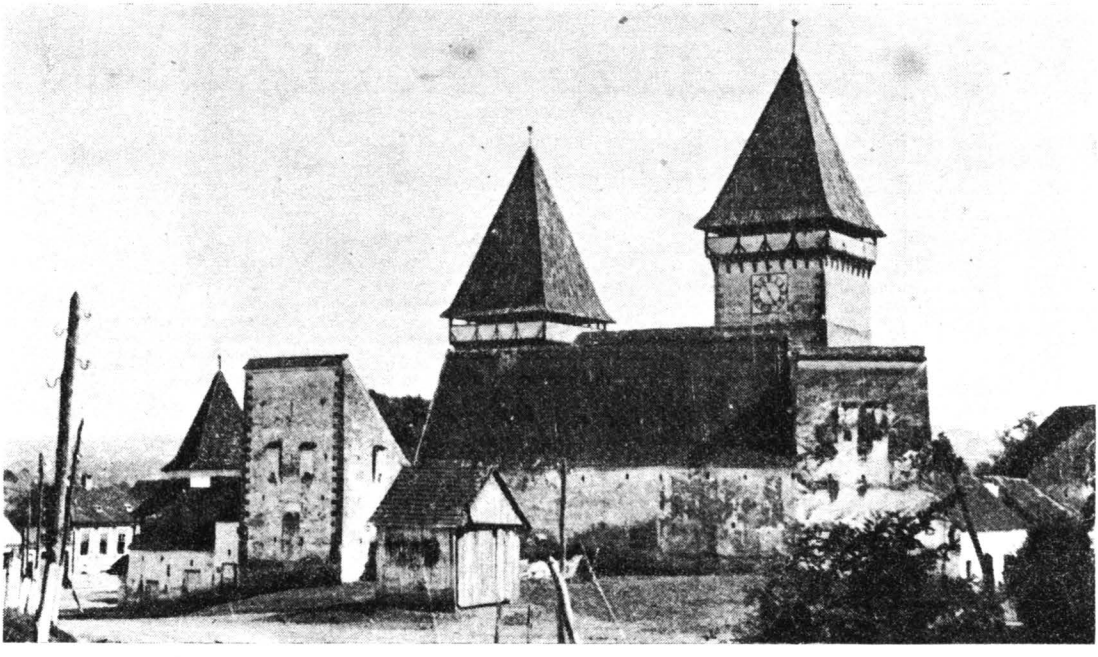
Ațel. Turnul străjuind vechea intrare

gotice în corpul ferestrelor, împărțite în două sau trei despărțituri, aveau o importantă podoabă pictată la interior. O parte, o neînsemnată parte a acestui vestmînt strălucitor, în frescă, a rămas la lumină pînă astăzi sau a fost descoperită numai în vremea noastră, după ce s-a dat jos stratul de vopsea sau de văruială, cu care fuseseră acoperite după reformă. Urmînd curentul vremii, cu acel decalaj, adică cu acea întîrziere, de care am vorbit mai sus, avem porțiuni pictate, din nenorocire cu enorme degradări din pricina vechimii și a condițiilor prin care au trecut, începînd din epoca romanică, imediat după 1200, cum sînt cele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la Homorod, pînă către începutul secolului al XVI-lea. Micile capele laterale sau în afară de corpul bisericii celei mari, care nu fuseseră atinse de reparații în cursul secolelor, au păstrat porțiuni importante de pictură din secolul al XV-lea sau compoziții întregi cam din aceeași vreme, cum sînt cele din Mediaș, din Biertan, de la Alba Iulia, de la Sighișoara, de la Hărman, fără să mai vorbim de cea mai renumită și mai bine păstrată dintre toate, cea din Sibiu, sau de cea din portalul sudic al Bisericii Negre. Insă ansamblul cel mai important, unic în Ardeal, deși poate nu de cea mai bună calitate, este cel din Mălîncrav, de la începutul secolului al XV-lea, o mică biserică ascunsă între dealuri, însă protejată de familia Apafy.

Mai noi decît cea mai mare parte a picturilor de zid, în frescă, sînt altarele pictate pe lemn. Aceste tripticuri sau polipticuri sînt pe drept mîndria cîtorva dintre bisericile cetăți, și nu a celor care se găsesc în centre importante, ci



Dealul Frumos. Vederea bisericii spre nord

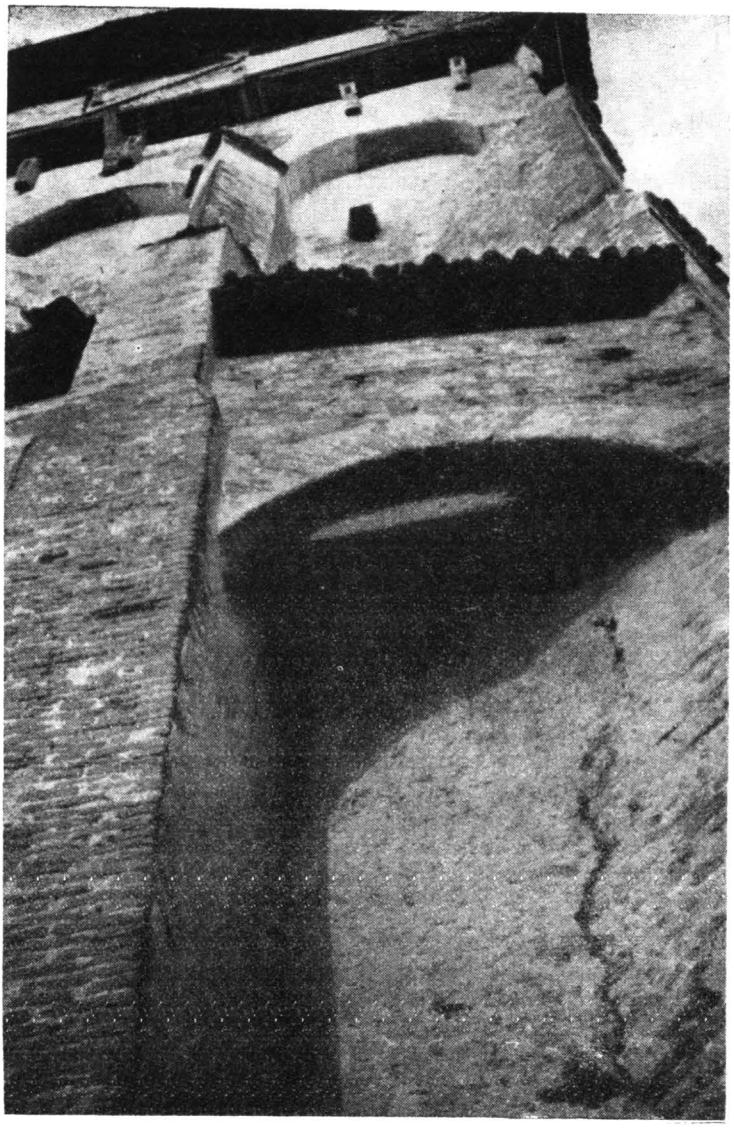
în sanctuare de sat, cum ar fi Biertan, Saeș, Hălchiu, Prejmer, Mălîncrav. Alături de acestea, foarte importante sînt și cele ale unor orașe populate, cum sînt Sebeșul, Mediașul, Sighișoara. Moda altarelor de mari proporții și cu multe panouri —căci în regiunile nordice, Silezia, Polonia, Ungaria, de unde vine sugestia aceasta în Ardeal, se poate pe drept vorbi de o asemenea modă, adică de un curent la care se supun comunitățile religioase, una după alta — este mai ales vie în secolul al XVI-lea, deși opere de acest fel și de tot așa de mari proporții, mai ales în Țările de Jos și în Germania, găsim cu mult mai înainte, dacă n-ar fi decît cele cunoscute în lumea întreagă, operele faimoase ale lui van Eyck, Memling, Veit Stoss, Grünewald și alții.

Majoritatea lor, deschise, se compun dintr-un panou central pe care se profilează în adîncime o scenă sculptată și policromată, alături de care se rînduiesc două sau mai multe panouri pictate, la dreapta și la stînga, jos cu o predelă, foarte rar deasupra cu o scenă închisă într-o lunetă. Numărul scenelor, care pot fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

două sau chiar trei pe un panou, dacă le socotim împreună pe cele cînd altarul e deschis, cu cele cînd el e închis, ajunge la 28, cum e cazul la Biertan. Iar dimensiunile întregului altar pot umple mai toată lățimea corului, adică pot atinge 8—9 m.

Victor Roth, care s-a ocupat mai de aproape cu aceste altare, presupune că ele aparțin la trei categorii deosebite, unele executate chiar în Ardeal, altele



Vorumloc. Detaliu din fațada de vest

venite din centre artistice germane ori austriace, ori chiar din Ungaria nordică, însă din orașe unde erau germani rămași în strîns contact cu centrele artistice germane, dar și cu cele din Ardeal, cum era Zipsul. Atelierele ardelene își aveau sediul în orașele importante prin corporațiile lor industriale și prin comerț, bogate, prin urmare, și cu o viață culturală activă, cum ar fi Sighișoara sau Mediașul, ori Sibiul.

La Sighișoara documentele chiar vorbesc de un fiu al lui Veit Stoss, șeful unui atelier de pictură, fără să se specifice măcar o operă lucrată de acesta,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și fără ca pînă azi să putem lega de numele lui, cu certitudine, vreuna sau alta dintre picturile ajunse pînă la noi.

Celălalt centru, Sibiul, ne este ceva mai bine cunoscut. O personalitate importantă· maestrul Vinzencius, și-a lăsat numele și o dată pe cel puțin două opere sigure. O a treia categorie de altare, ieșite probabil toate din același atelier, poate cele mai interesante și mai bine lucrate, toate trei prinse în rame gotice asemănătoare și foarte caracteristice, sculptate cu o rară îndemînare, o adevărată dantelă de lemn aurit, o constituie altarele din Biertan, Saeș și Băgaciu.

În orice caz, din lipsă de documente și în imposibilitatea de a face analize stilistice și comparative amănunțite, este greu de pus nume sigure pe oricare dintre aceste altare, afară de cele iscălite de maestrul Vinzencius, și el vag ca o umbră, fără o personalitate bine conturată.

Cele care sînt executate atunci cînd influența Renașterii, trecută prin Germania și Ungaria nordică, ajunsese pînă în Ardeal, se remarcă prin unele detalii în care se simte ceva din noua și puternica mișcare, stăpînind toată arta apuseană. Este însă interesant de constatat că elementele pe care le putem pune în legătură cu Renașterea nu apar în Ardeal în opera însăși, în compoziție, în aranjament, în anatomia trupurilor, în costume, care, ca și culoarea, rămîn mai departe ca în trecut, cu ceva arhaic în ele, cu acea nevoie de complicație în compoziție, de expresie exagerată, însușiri germanice, ci în ceea ce constituie partea decorativă a unui altar: în rama lui, în raportul mai potrivit între lungimea și lățimea lui, în detaliile grotești sculptate pe suport, în forma și ornamentele mesei-suport de piatră ce-l susține etc. Fac oarecum excepție de la această constatare grupul celor trei altare ultim menționate, Biertan și celelalte două, la care, deși sensibilitatea și atitudinea în fața subiectului sînt evident cele ale școalei germane, costumele, mișcarea, proporțiile figurilor denotă un sens al grației, al eleganței, un rafinament al societății de la care s-a inspirat artistul sau artiștii, care nu pot fi cele din Ardeal, astfel încît ne duc cu gîndul mai departe, la un centru cultural, tot germanic, dar de nivelul înalt al Nürnbergului sau al altui oraș franconian.

Mobilierul acestor biserici este simplu, deși într-unele din ele se găsesc, în cor și chiar în nave, strane de o finețe de execuție remarcabilă, rivalizînd, în ce privește bogăția și armonia ornamentelor, ingeniozitatea invenției — la Biertan (1514—1523), la Sighișoara (1523), la Ațel, la Cincul — cu specimenele cele mai prețuite din muzeele germane. Mai toate au fost executate la începutul secolului al XVI-lea. În cîteva biserici, mai ales cele care se aflau în drumul nostru de la Sighișoara la Orașul Stalin, mobilierul, adică stranele, băncile, balustrada tribunelor, au un pronunțat caracter și un fermecător aspect țărănesc, fiind executate, unele în tempera, altele în ulei, în acel stil pe care-l întîlneam pe așa-numitele lăzi de Brașov, însă mult mai bogat, mai variat, mai decorativ, plin de lumină și de veselie, unele datînd de mai bine de două sute de ani.

Cristelnițele de bronz, cîteva din secolul al XIV-lea, ușile intarsiate de sacristie, de complicat desen și de o admirabilă execuție, ornamentele decorative gotice, de fier bătut, la unele uși, nu sînt nici ele rare.

Obișnuit, în zilele calme din timp de pace, biserica întărită era ceea ce ea trebuia să fie, adică locul în care se întruneau credincioșii. Rolul ei principal și adevărat, cel pentru care comunitatea întreagă suferise privațiuni ca să se îndeplinească, utilitatea ei reală apăreau numai în timpul războaielor: cu tătarii și turcii, foarte des mai ales cu ultimii, ori în luptele interne, după Mohaci (1526), adică după ce Ungaria cade în puterea turcilor, atunci cînd Ardealul este o pradă la care țintesc, pe de o parte Zapolya, susținut de turci, pe de alta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ferdinand de Habsburg, sau încă, în vremea luptelor cu domnii noștrii Rareș, Mihai Viteazul.

În incintele ce înconjurau biserica, îndărătul zidurilor, sub drumurile de strajă, se construiau încăperi pentru săteni și familiile lor, și imense lăzi de lemn pentru păstrat proviziile, mai ales recolta. Aici stau înmagazinate, în aș-teptarea unui semnal de alarmă, care astfel nu mai surprindea și nu mai crea panică, tot ce era necesar unei comunități ca să-și ducă mai departe viața, pînă trecea furtuna. Toți locuitorii, uneori și cei din satele vecine, vitele chiar, atunci cînd existau mai multe incinte, la primul semnal intrau în interiorul curții sau în partea fortificată a bisericii, se închideau porțile, se ridicau punțile, se lăsau grătarele de fier și se începea o viață nouă, în așteptarea dușmanului. Dar această viață nouă nu era decît activitatea micșorată, din pricina spațiului redus, miniatura vieții normale. Fiecare, înafară de orele de luptă, își continua, cum putea, meseria: fierarul lucra fierul, cismarul cismele, croitorul hainele, cojocarul cojoacele, brutarul făcea pîinea, copiii continuau lecțiile în școală, iar învățătorul cursurile. Biserica cetate constituie, deci, în același timp, un monument religios, pentru viața sufletului, dar și unul civil, pentru viața materială zilnică.

Traiul în comun, cînd pericolul amenința de pretutindeni, a creat între și, la care aproape că nu a existat noblețe și nici înalți prelați, cu pompa, cu vanitatea, cu averea și puterea pe care le dau funcțiile mari bisericești, nici chiar atunci cînd erau catolici, o solidaritate deosebită. Printre ei, marea feudalitate din neamul lor, ca și la noi la romînii din Ardeal, nu exista. Cei care se ridică se maghiarizează, încetează de a mai face parte din comunitate.

În aceste condiții nu le e greu, uniți cum erau, să se mențină liberi, or cît ar fi dorit regele Ungariei ori nobilii feudali să-i supună. Muncitori, gospodari, ei devin, ca meseriași și negustori, clasa socială cea mai bogată din Ardeal, își mențin privilegiile garantate de documentele prin care fuseseră colonizați în secolul al XII-lea și își măresc acele privilegii. Chiar și dreptul de a-și întări bise-rica, pus în discuție la finele secolului al XIII-lea, cum am văzut, le este în cele din urma nu numai îngaduit, ci chiar recomandat de rege, atunci cînd acesta își dă seama de ultilitatea bisericilor cetăți, în lupta contra turcilor. Uneori, în vederea construirii zidurilor încintei sau a înarmării bisericii, regele scutește satul de a mai trimite soldați în oastea regală, sau acordă scutire acelor care vor lupta în biserica cetate, cum face chiar Matei Corvin.

Acestea sînt concluziile la care am ajuns din lectura cîtorva studii germane care s-au ocupat, cam în general, ce e drept, cu acest subiect, și din două călă-torii pe teren, una în anul 1953, alta anul trecut. Ultima, îndeosebi, este una din cele mai minunate întîmplări din viața mea de lung și destul de încercat călător.

N-aș vrea să dau impresia unui lirism tardiv de bătrînețe cînd se pare că devenim mai impresionabili, dar drumurile acelea de țară, suind și coborînd, printre păduri de stejari și coline cu cele mai variate și grațioase conture, printre

---

1 a) Dr. F. Albert Bielz, Die Burgen und Ruinen in Siebenbürgen (1899).

b) Emil Sigerus, Siebenbürgische-sächsische Burgen und Kirchen-Kastelle. III Auflage. Verlag Jos. Drotleff, Hermannstadt, 1901.

c) Ing. Valter Horwath, Siebenbürgische-sächsische Kirchenburgen. Verlag der Honterus-Buchdruckerei, Hermannstadt, 1931.

d) Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. In Auftrage der deutschen Akademie. Herausgegeben von Victor Roth. Bearbeitet von C. Teodor Miller, Alexander von Reitzenstein, Heinz R. Rosemann. Deutscher-Kunstverlag, Berlin, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

semănături coapte și porumburi verzi și sănătoase, la care coceanul era mai înalt decît un om călare, întîlnirea cu țăranii muncitori, toți ocupați, toți vrednici și gata de lucru, cu femeile mergînd la cîmp în căruțe, toate cu enorme pălării de paie, legate cu panglici cu fel de fel de culori, cu păsările cele mai variate zburînd de colo pînă colo, de specii necunoscute mie, pe care de mult nu le mai vedem dincoace de Carpați, la largul lor în acel paradis pămîntesc, aduceau în suflet pacea din natură, un simțămînt de fericire, de seninătate, de gratitudine. Repet, am călătorit mult în viața mea, am văzut peisaje nenumărate și opere de artă splendide, dar rareori efectul lor asupra mea a fost mai adînc ca în aceste zile petrecute în Ardeal. La fiecare pas se prezenta ochiului un aspect nou, o priveliște încîntătoare, nu una măreață, ca în Elveția sau în Italia sau în Franța, în preajma Alpilor, ci una pe măsura omului, apropiată de mine. Iar cînd ajungeam, însoțitorul meu și cu mine, în fața bisericii cetate, lîngă colina din mijlocul satului pe care ea era zidită, imensă, venerabilă, tăcută, potrivindu-se așa de bine cu natura înconjurătoare, mulțumirea noastră nu se poate descrie. Patruzeci și două de astfel de monumente au fost astfel cercetate, superficial poate, căci vremea ne lipsea și nici posibilitatea de a examina totul, pe îndelete, cum se cuvine, nu ne aparținea. Cred însă că este bine și util să le facă cunoscute, ca pe una dintre cele mai însemnate creații artistice din țara noastră, și celor care n-au avut încă norocul să le întîlnească, sau care, indiferenți, au trecut pe lîngă ele fără să le observe.

САКСОНСКИЕ ЦЕРКВИ-КРЕПОСТИ В ТРАНСИЛЬВАНИИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Во время нашествия татар на Трансильванию в 1241 г. в областях, населенных саксонцами, находилось много церквей, построенных большей частью из кирпича или камня. Все они были сожжены или разрушены захватчиками, так что от старых зданий оставались только фундаменты или в редких случаях развалины стен. В период, следоваший за нашествием, большая часть этих церквей была восстановлена. Одни из них, относящиеся к XIII в., были восстановлены в романском стиле, другие, относящиеся к XIV в., — в готическом или переходном от романского к готическому стилю. После завоевания Балканского полуострова и подчинения Румынских земель в XV в. турки стали ожесточенно нападать на Трансильванию и, подобно татарам, сжигать и уничтожать все на своем пути.

Саксонское население трансильванских сел храбро противостояло новым захватчикам. Все общины, сплотившись вокруг сельских руководителей, вели упорную борьбу. Турки были вынуждены завоевывать территорию пядь за пядью. Эти нашествия повторялись в течение ряда веков. Саксонские крестьяне должны были сооружать защитные укрепленные пункты. Каждая церковь превращается в небольшую крепость, на которые опиралась защита. Так возникло в Трансильвании свыше 300 церквей-крепостей, из которых в настоящее время осталось около 200, являющихся самыми интересными памятниками искусства этой эпохи. В конце XV или начале XVI в. иногда укреплялась сама церковь, из-под высокой и укрепленной крыши которой на осаждающих бросались метательные снаряды и зажигательные вещества. В других случаях над притвором сооружались огромные башни. Очень часто, после сооружения такого рода башен, вокруг церкви возводились стены-ограды с амбразурами и башнями, ограждавшие место, служившее убежищем для всей общины, для ее имущества и скота. Географическое положение нередко обусловливало план укрепленного замка, наиболее подходящее для обороны укрепление.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Многие из этих церквей-крепостей никогда не были взяты. Другие сдались врагу, частью или полностью, были разрушены, а затем после ухода врага их разрушенные части были восстановлены.

Эти замечательные памятники — свидетели политических событий, потрясавших жизнь Трансильвании в течение веков — обладают и теперь замечательными и ценнейшими образцами искусства: следы фреск XIII в. в Гомороде, XV—XVI вв. в Мэлынкраве, Германе, Сигишоаре, Алба-Юлии, живопись начала XVI в. в Биерцане, Саеше, Сигишоаре, Прежмере, Мэлынкраве и др.

Для тех, кто изучает соотношение искусства зодчества и политического и экономического положения в Трансильвании, ничто не может представить большего интереса, чем то, как был разрешен вопрос о повседневном существовании сельских общин в период нашествия турок, когда все село укрывалось за церковной оградой, за которой строились как в пчелином улье десятки лепившихся друг к другу помещений, вмещавших по целой семье со всем ее зерном и достоянием, о чем свидетельствуют прекрасно сохранившиеся памятники, например в Прежмере.

LES ÉGLISES FORTIFIÉES DES SAXONS DE TRANSYLVANIE

(RÉSUMÉ)

Lors de l'invasion des Tatars en Transylvanie, en 1241, dans les régions saxonnes existaient de nombreuses églises, bâties, pour la plupart, en brique ou en pierre. Toutes ont été incendiées ou démolies par les envahisseurs, qui n'ont laissé subsister que les fondements et, rarement, des fragments réduits de murailles. Après l'invasion, une grande partie de ces églises ont été reconstruites, les unes, celles du XIIIe siècle, en style roman, les autres, celles du XIVe siècle, dans le style gothique ou dans le style de transition du roman au gothique. Au XVe siècle, après que les Turcs eussent conquis la Péninsule Balkanique et asservi les Pays Roumains, ils assaillent furieusement la Trasnylvanie, l'envahissent et l'incendient, tout comme auparavant les Tatars.

Les habitants saxons des villages transylvains s'opposent courageusement aux nouveaux envahisseurs. Toutes les communautés se rassemblent autour des chefs des villages et combattent avec ténacité. Les Turcs sont forcés de conquérir le pays petit à petit. Mais leurs irruptions se renouvellent pendant des siècles. Les paysans saxons sont obligés de construire des centres de défense fortifiés. Chaque église devient une forteresse ou une petite citadelle de ralliement de ses défenseurs. C'est ainsi qu'ont pris naissance plus de 300 églises—châteaux forts de Transylvanie, dont il n'en reste aujourd'hui qu'environ 200, qui comptent parmi les monuments d'art les plus intéressants de l'époque.

Parfois, à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle, c'est l'église elle-même qui est fortifiée et, de sous sa toiture surélevée et fortifiée, des projectiles et des matières inflammables étaient lancés sur les assiégeants d'en bas. D'autres fois, une énorme tour est édifiée sur le pronaos. Très souvent, après que la tour eut été construite, des enceintes ont été élevées autour de l'église,pourvues de remparts et de tours, constituant un lieu de refuge pour toute la communauté, avec ses biens et ses bêtes. C'est la position géographique qui, bien souvent, détermine le plan du château fortifié et la catégorie de fortifications la plus avantageuse.

Beaucoup de ces églises — citadelles n'ont jamais été conquises. D'autres sont tombées aux mains de l'ennemi, partiellement ou en entier, elles ont été détruites, puis réparées après le départ de l'ennemi, lorsqu'elles avaient été démolies.

Ces remarquables monuments, témoins des circonstances politiques dans lesquelles la Transylvanie a vécu pendant des centaines d'années, contiennent encore d'admirables œuvres d'art de la plus haute valeur: traces de fresques du XIIIe siècle, comme à Homorod, d'autres des XVe et XVIe siècles, comme à Malîncrav, Harman, Sighişoara, Alba Iulia; d'autres enfin, des peintures du début du XVIe siècle, comme à Biertan, Saeş, Sighişoara, Prejmer, Malîncrav.

Pour celui qui étudie les rapports entre l'art de bâtir, en Transylvanie, et la situation politique et économique, rien de plus intéressant que la façon dont a été résolu le problème de continuité de la vie quotidienne des communautés rurales aux époques d'invasion turque; le village tout entier se retirait alors dans l'enceinte de l'église, où l'on construisait, comme dans une ruche d'abeilles, des dizaines de chambres, l'une contre l'autre, une chambre pour chaque famille, avec ses grains et son avoir, comme par exemple, dans les admirables exemplaires de Prejmer.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STEMA MOLDOVEI ÎN TIMPUL LUI ŞTEFAN CEL MARE

de MIHAI BERZA

Comemorarea a 450 de ani de la moartea lui Ştefan cel Mare oferă cercetătorilor prilejul unei noi şi adîncite examinări a formelor de viaţă ale societăţii moldoveneşti în cea de a doua jumătate a veacului al XV-lea. În acest cadru, îmi propun să cercetez materialul privitor la reprezentarea stemei Moldovei pe monumentele de diferite categorii. Subiectul e, fără îndoială, mărunt, însă el este în strînsă legătură cu instituţiile feudale din Moldova lui Ştefan cel Mare, ajutînd la lămurirea unui aspect al acestor instituţii.

Este îndeobşte cunoscut că, alături de tipul heraldic tradiţional — cap de bour în scut, cu steaua între coarne, soarele la dreapta şi luna la stînga — Moldova a mai folosit, în timpul existenţei sale ca stat aparte, şi un al doilea tip heraldic mai bogat în elemente. Într-adevăr, acolo unde el apare, capul de bour este înfăţişat cu gît cu tot şi, de obicei, aşezat deasupra unui coif, care, la rîndul său, timbrează un scut împodobit cu diferite figuri. Spre deosebire de cel dîntîi tip, a cărui prezenţă continuă pe sigiliile domneşti a făcut să fie considerat drept adevărata stemă a Moldovei, cel de al doilea tip heraldic nu se întîlneşte decît o singură dată pe o pecete — şi atunci nu e vorba de o pecete obişnuită, de ceară, ci de o bulă de aur[1]. În schimb, îl întîlnim în repetate rînduri acolo unde se caută a se reda în piatră stema ţării, după cum îl regăsim pe plăci şi discuri de teracotă, pe obiecte de metal, ba chiar şi pe o pagină de manuscris.

Acestei varietăţi de materiale îi corespunde o varietate tot atît de mare în reprezentarea stemei — fie ea de un tip sau celălalt — şi mai ales în ce priveşte podoabele ce însoţesc scutul, acolo unde o avem în forma ei dezvoltată. Interesante în deosebi sînt redările stemei în piatră. În sculptura moldovenească, legată pînă foarte tîrziu, ca şi aceea a Ţării Romîneşti, de motivele vegetale sau geometrice, reprezentările stemei formează un capitol special, care permite meşterilor pietrari să se apropie de marele domeniu al vieţii animale şi uneori chiar de reprezentarea omului. Este ceea ce ne-a decis să întreprindem o cercetare de ansamblu a stemelor moldoveneşti — din care articolul de faţă formează primul capitol — în nădejdea că ea-i va îndemna pe specialiştii noştri în istoria artei

[1] Bula de aur e de la Petru Şchiopul, din 1575. Vezi C. Moisil, Bule de aur sigilare de la domnii Ţării Romîneşti şi ai Moldovei, în « Revista Arhivelor », I, p. 260 şi urm. şi pl. IV; Em. Condurachi, Blazonul lui Ştefan cel Mare, în « Hrisovul », V (1945), p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la un studiu mai atent al valorii lor artistice[1]. În același timp, sînt încredințat că analiza pe care o voi încerca, chiar dacă ea pare că se pierde în amănunte, va permite unele considerații noi în problema discutată a originii celor două tipuri heraldice și a raporturilor dintre ele.

În cercetarea stemelor păstrate din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, voi urma ordinea în care informația rămasă pînă la noi ne permite să constatăm apariția însăși a diferitelor categorii de reprezentări. Or, dacă e foarte probabil că nu mai avem astăzi nici o redare a stemei în piatră anterioară celei de a doua jumătăți a veacului al XV-lea, pecetea cea mai veche pe care o cunoaștem vine din cancelaria lui Roman Vodă[2], iar primele monede cunoscute poartă numele lui Petru I[3].

Folosirea monedelor atribuite lui Ștefan cel Mare prezintă, e drept, o serioasă dificultate. Nefiind datate și purtînd aceeași legendă latină ca și monedele domnilor precedenți cu același nume — nu s-a găsit nici un tezaur care să cuprindă, alături de monede de ale lui Ștefan cel Mare, monede străine precis databile — ele i-au fost atribuite de către numismați numai în baza titlului lor mai ridicat,

Fig. 1. —Monede din timpul lui Ștefan cel Mare

a apartenenței lor la sistemul dinarului unguresc în loc de acel al groșilor polonezi și, în sfîrșit, a facturii deosebite pe care o prezintă reliefurile ce le împodobesc.

Monedele lui Ștefan cel Mare prezintă două tipuri, fiecare cu mici diferențe de la serie la serie. S-ar putea, după cum vom vedea, să mai existe și un al treilea tip, astăzi încă în discuția numismaților.

Primul tip poartă pe avers un cap de bour voinic, îndesat, cu steaua cu cinci raze între coarnele puternice. Ochii bourului sînt rotunzi, iar urechile stilizate ca un fel de frunzulițe. În dreapta, jos, se află soarele în chip de rozetă, iar în stînga luna, cu coarnele îndreptate spre stînga. În unele serii, soarele capătă înfățișări diferite: de stea, punctiform etc., în altele, soarele și luna își inversează poziția; alteori, în locul stelei, între coarne apare o rozetă. Pe reversul monedelor de acest tip, întîlnim un scut cu partea inferioară ovală, purtînd în cîmpul lui o cruce dublă, cu capetele despicate.

La tipul al doilea, aversul e la fel ca și la primul, însă scutul de pe revers, de aceeași formă, este despicat și poartă în primul cartier o cruce simplă și o rozetă așezate în pal, cel de al doilea cartier fiind fasciat[4].

Se pare, cum spuneam, că lui Ștefan cel Mare i-ar aparține încă un al treilea tip monetar, în care scutul de pe revers, despicat ca la tipul precedent,

---

[1] G. Balș a atras de obicei atenția, în studiile sale de istoria arhitecturii moldovenești, asupra stemelor în piatră care însoțesc pisaniile, dîndu-le de cele mai multe ori și reproduceri fotografice.

[2] Document din 30 martie 1392. Originalul, pe pergament, cu pecetea cea mare de ceară neagră, atîrnată, la Arhivele Statului din București. Textul cu traducere și comentar, la M. Costăchescu, Documentele moldovenești înainte de Ștefan cel Mare, I, nr. 3, p. 7 și urm.

[3] C. Moisil, Istoria monedei în Romînia, în «Cronica numismatică și arheologică», I (1920/21), p. 75.

[4] C. Moisil, op. cit., III (1922/23), p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

are fasciile în primul cartier și o cruce dublă într-al doilea. Factura bourului de pe avers, asemănătoare cu aceea a capetelor de pe monedele lui Iliaș, Ștefan al II-lea, Petru al II-lea, ar data acest tip de la începutul domniei lui Ștefan cel Mare[1].

Avem, astfel, pe cele două fețe ale monedelor acestui domn, ca și pe acele ale predecesorilor săi, reprezentarea celor două părți esențiale ale stemei Moldovei: scutul și capul de bour. Că este așa, se vede nu numai dintr-una din seriile lui Alexandru cel Bun, unde scutul de pe revers este timbrat — și în parte acoperit — de un cap de bour[2] sau din comparația cu ceea ce am numit stema dezvoltată a Moldovei, dar și din faptul că pe avers capul de bour nu se află niciodată în scut[3].

Numai în vremea lui Ștefăniță, atunci cînd influența stemei de pe sigilii începe să se facă tot mai simțită, capul de bour este pus și el, în unele serii, într-un scut, ceea ce constituia, din punct de vedere heraldic, un non sens.

Pe peceții lui Ștefan cel Mare, ca și pe acelea ale înaintașilor săi, apare într-adevăr numai stema simplă, sau tradițională, a Moldovei. Lunga domnie a

Fig. 2. — Pecetea lui Ștefan cel Mare (partea centrală)

acestuia cunoaște în fapt un singur tip sigilar, cu mici deosebiri de la pecetea mare la aceea mică sau în ce privește finețea execuției sigiliului-matrice.

Pe pecetea mare, într-un scut mai larg decît acel de pe monede și cu un mic vîrf la partea inferioară, se află capul de bour de un frumos desen, cu coarnele lungi și încovoiate înlăuntru pînă aproape să se atingă. Între coarne, steaua cu cinci raze; în dreapta jos, soarele, sub înfățișarea unei roze cu cinci petale; la stînga, luna cu coarnele îndreptate spre stînga[4]. Scutul se află într-un cadru format din șase segmente de cerc, spațiul intermediar fiind acoperit de motive florale, stilizate. Un al doilea chenar, circular și mai reliefat, mărginește spre interior legenda.

Pecetea mică este la fel cu cea mare, doar fără chenarul din segmente de cerc și de steluțele dintre acestea, simplificare impusă fără îndoială de spațiul mai redus.

Fixitatea aceasta a tipului sigilar este explicabilă prin funcțiunea îndeplinită de pecete, ca instrument de validare a actelor ieșite din cancelaria domnească.

După cum aminteam ceva mai înainte, e probabil că nu ni s-a păstrat nici o reprezentare în piatră, anterioară domniei lui Ștefan cel Mare, a vreu-

---

[1] Mulțumesc tov. Octavian Iliescu, de la cabinetul numismatic al Academiei R.P.R., pentru informațiile date în această privință.

[2] C. Moisil, Stemele primelor monede romînești, « Anal. Acad. Rom. », Mem. Secț. Ist., s. III, t. XXI (1939), p. 86, fig. 7. Tot acolo, p. 85, fig. 5—6, monede de la Petru I.

[3] C. Moisil, Istoria monedei în Romînia, în « Cronica numismatică și arheologică », III (1922/23), p. 72.

[4] C. Moisil, Stema Romîniei. Origina și evoluția ei, București, 1931, p. 7, fig. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nuia din cele două tipuri heraldice[1]. Stemele însoțeau deobicei pisanii și nici unul din puținele monumente anterioare lui Ștefan cel Mare nu-și mai păstrează pisania. De-altminteri, cred că se poate afirma că înainte de veacul al XVI-lea

Fig. 3. — Inscripția de la Cetatea Albă din 1476

nici pisaniile de biserici nu erau însoțite de steme. Cele douăzeci și patru de pisanii, care ni s-au păstrat de la bisericile ctitorii ale lui Ștefan, nu au steme[2]. Cea mai

[1] Capul de bour de pe coronamentul vechii uși de intrare de la biserica Albă din Baia necesită o examinare la fața locului și cercetarea lui în cadrul problemei nerezolvate încă a datării monumentului. După fotografia ușii pe care o avem la îndemînă — publicată de N. Ghika-Budești în Antichitățile de la Baia. Note arhitectonice și lucrări noi, în « Bul. Com. mon. ist. », II (1909), p. 67 și reprodusă de G. Balș în Bisericile lui Ștefan cel Mare, « Bul. Com. mon. ist. », XVIII (1925), p. 21 și în Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, București, 1933, p. 118 — s-ar părea că nu avem de a face, în orice caz, cu o stemă propriu-zisă, scutul nedeslușindu-se pe aceste fotografii. Amintesc că în ce privește datarea monumentului, părerea la care ajunsese G. Balș în cea de a doua operă citată, (p. 115 și urm.), era că el ar aparține primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

[2] Vezi reproducerea pisaniilor la Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, și la Kozak, Die Inschriften aus der Bukovina, I, Steininschriften, Viena, 1903.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veche pisanie de biserică însoțită de stemă, pe care am întîlnit-o, e abia din vremea lui Rareș, de la 1535, și se găsește la biserica Sf. Dumitru din Suceava[1]. Nici pisania caselor domnești de la Hîrlău — păstrată acum la Secția de artă

Fig. 4. — Inscripția de la Cetatea Albă din 1479

feudală a Muzeului R.P.R. — nu pare a fi fost însoțită de vreo stemă[2], după cum steme nu găsim nici pe turnul-clopotniță de la Bistrița sau pe turnul tezaurului de la Putna[3]. Fără a putea face presupuneri asupra stemelor care vor fi existat pe ziduri de cetate sau la intrarea mănăstirilor, dar care nu ni se mai păstrează, rămîne să constatăm că astăzi avem încă din vremea lui Ștefan cel Mare, de tipul dezvoltat, trei steme în piatră sigure și una supusă discuției.

---

[1] G. Balș, Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea, « Bul. Com. mon. ist. », XXI (1928), p. 55, fig. 53.

[2] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 150, fig. 222.

[3] Ibidem, p. 154, fig. 230 și p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea mai veche din cele trei steme sigure e din 1476. Ea însoțește inscripția amintind zidirea porții celei mari de la Cetatea Albă, pîrcălabi fiind panii Luca și Hărman[1]. Aici, pe piatra ușor trapezoidală, partea inferioară, mai mică, este rezervată celor cinci rînduri ale inscripției, pe cînd în partea superioară a pietrei este înfățișat capul de bour văzut din față, ușor înclinat spre stînga și avînd coarnele încovoiate înăuntru, aproape atingîndu-se între ele, ca și pe pecețile lui Ștefan. Între coarne, se află steaua cu șase raze — nu cu cinci, ca pe peceți — iar soarele și luna se află așezate deasupra capului și inversate față de peceți, cel dintîi fiind în stînga, iar cea de a doua în dreapta. Gîtul voinic al bourului, părînd a cuprinde și pieptul, e privit pe o latură și se află așezat deasupra unui coif care, la rîndul său, timbrează un scut înclinat spre dreapta. Scutul, despicat, prezintă în primul cartier trei flori de crin, iar în cel de al doilea fasciile. Lambrechinuri bogate, pornind din coif — adică din dosul coifului — dar și din gîtul bourului, umplu cu liniile lor unduite întregul cîmp rămas liber. Efectul decorativ este foarte plăcut, deși tratarea pare rudimentară, impresie ce se poate datora în parte și roaderii pietrei. Acest efect este căutat și prin înclinarea scutului — frecventă și în apus în reprezentarea stemelor pe monumente, din aceeași cauză[2] — ca și prin dezvoltarea dată lambrechinurilor, care ocupă întreg spațiul liber, în felul motivelor decorative de pe pietrele de mormînt.

Fig. 5. — Stema de pe mormîntul fiilor lui Ștefan cel Mare, Bogdan și Petru

Cea de a doua stemă e tot de la Cetatea Albă. Ea însoțește inscripția pusă în 1479, spre a aminti înălțarea zidului cetății și se află deopotrivă dispusă în partea superioară a pietrei[3]. Spațiul care i se rezervă de data aceasta este mult mai mic — mai puțin de o treime — pe cînd textul inscripției capătă o mai mare dezvoltare.

În acest spațiu restrîns, stema este prezentată descompusă, reținîndu-se, ca pe monede, cele două părți esențiale ale ei: scutul și capul de bour. Capul este văzut din față, cu steaua între coarne — de data aceasta o stea cu opt raze — soarele și luna fiind așezate ca și pe peceți, în dreptul fălcilor, cel dintîi la dreapta și cea de a doua la stînga. Scutul e așezat paralel cu capul de bour și asemănător cu cel de pe piatra precedentă: despicat, cu flori de crin în primul cartier și fasciat într-al doilea. Spațiul rămas liber în stînga scutului e ocupat de un motiv ornamental, poate o floare stilizată.

Interesul acestei steme e mai ales heraldic, ea făcînd legătura cu reprezentările de pe monede. Ca realizare artistică, este însă inferioară pietrei din 1476. Spațiul rezervat stemei e prea restrîns, astfel că inscripția — săpată și ea,

---

[1] I. Bogdan, Inscripțiile de la Cetatea Albă, în « Anal. Acad. Rom. », Mem. Secț. Ist., s. II, t. XXX (1908), p. 330 și pl. II; G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 228 și fig. 376; C. Moisil, Stemele primelor monede romînești, p. 86 și pl. II.

[2] H. Gourdon de Genouillac, L'art héraldique, Paris, 1889, p. 15.

[3] I. Bogdan, Inscripțiile de la Cetatea Albă, p. 336 și pl. III; C. Moisil, Stemele primelor monede romînești, p. 85—86 și pl. I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de-altminteri, mai puțin frumos — capătă locul principal, iar stema devine un accesoriu, astfel gîtuită între marginea inscripției și chenarul pietrei. Înșiruirea în linie a celor trei elemente: capul de bour, scutul și motivul floral, este și ea de un efect mai puțin fericit, decît acel al bogatelor curbe ale stemei din 1476.

Cea de a treia stemă dezvoltată, sculptată în piatră, se găsește pe lespedea pusă de Ștefan cel Mare pe mormîntul fiilor săi Bogdan și Petru, morți în 1479 și 1480 și îngropați în biserica de la Putna[1]. Din cele ce am putut constata, acesta pare a fi unicul caz, pînă în veacul al XVIII-lea, în care stema figurează în

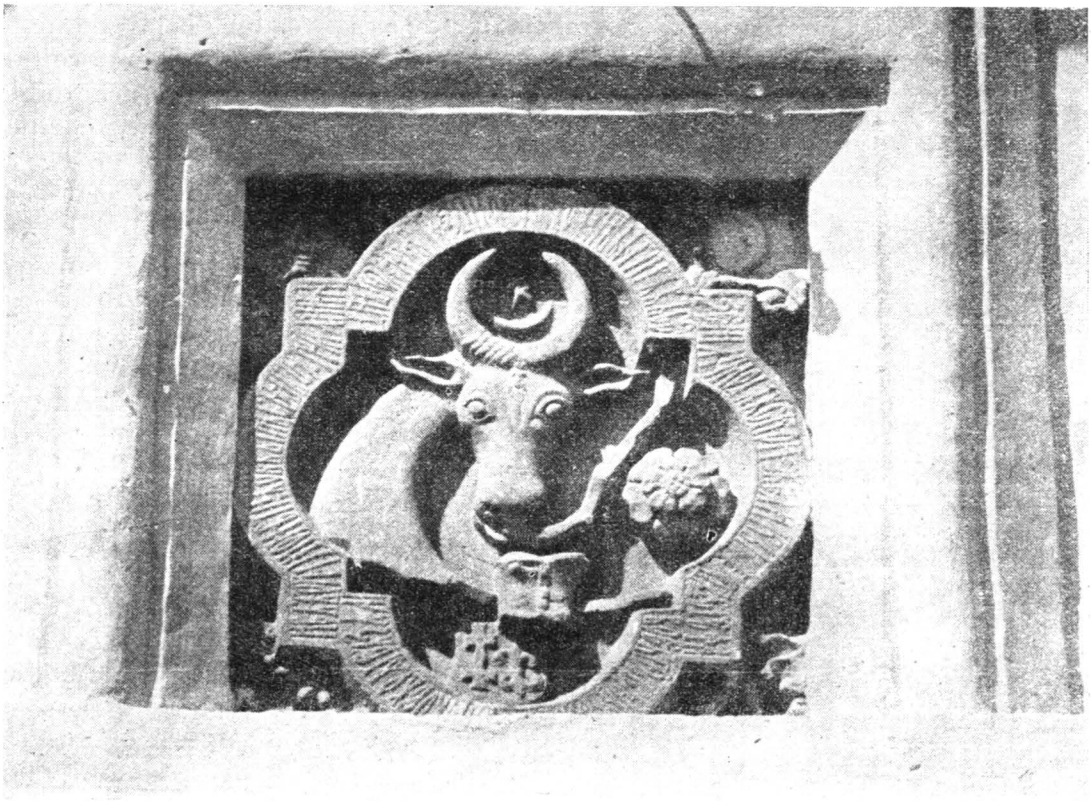


Fig. 6. — Pisanie de pe turnul de intrare de la mănăstirea Putna

cîmpul însuși al pietrei. Aici, inscripția, ca și la celelalte morminte ale epocii, formează chenar în jurul lespedei, pe cînd centrul este împărțit în trei compartimente: unul mic la mijloc și două mai întinse, pe lături. Stema ocupă unul din aceste spații dreptunghiulare, astfel delimitate — cel din partea superioară a pietrei — pe cînd celelalte două compartimente sînt împodobite cu motive florale. Capul de bour văzut de trei sferturi și înclinat spre dreapta are între coarne o stea cu cinci raze. Gîtul e așezat în stînga, iar coiful e privit din față, cu zăbrelele indicate în piatră. Patru lambrechinuri pornesc de la baza gîtului, două urcînd în sus, iar celelalte două îmbrățișînd coiful. Scutul e de tip polonez, cu mici concavități pe amîndouă părțile laterale și partea inferioară în acoladă. Suprafața lui nu prezintă nici o mobilă. Restul spațiului e acoperit cu lujere și flori stilizate. În ceea ce privește compoziția, această stemă nu e dintre cele mai

[1] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 228, 274 și fig. 383, 453.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reușite, pe de o parte din pricina așezării drepte a scutului, în continuarea gîtului și a coifului, iar pe de alta, din cauza dimensiunilor prea mari ale acestuia, înălțimea lui fiind egală cu aceea a capului, gîtului și coifului împreună.

Cea de a patra stemă dezvoltată, săpată în piatră și însoțită de o inscripție purtînd numele lui Ștefan cel Mare, a dat naștere la discuții asupra autenticității ei. Este vorba de stema de pe turnul de intrare de la mănăstirea Putna. Capul de bour văzut din față și așezat drept are între coarne o semilună culcată și, deasupra acesteia, o stea cu cinci raze. Din gura bourului pornește un fel de fîșie curbă ce ar putea fi o ramură. Gîtul e așezat în dreapta, iar de la partea lui de jos pornește o a doua ramură, pe care e așezat coiful. Sub coif, se află scutul cu o cruce dublă și cu o floare de crin. Datorită poziției gîtului, coiful nu mai este așezat sub el, ci în dreptul lui și, în parte, ceva mai jos. Scutul de asemenea e așezat puțin lateral, spre dreapta, astfel că e timbrat numai pe jumătate de coif. Stema este încadrată de patru segmente de cerc, despărțite prin colțuri în unghi, pe acest chenar desfășurîndu-se inscripția. În afara acestui chenar, dar înlăuntrul unui al doilea chenar dreptunghiular, care mărginește întreaga compoziție, se află în colțul din dreapta soarele, în chip de om, iar la stînga luna, sub forma unei semilune din care iese un profil de om.

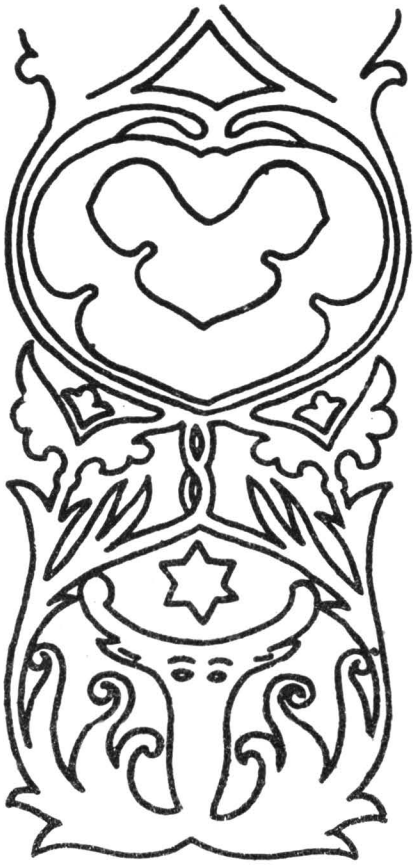


Fig. 7. — Piatra de mormînt a Stanei, mama lui Ștefăniță Vodă (detaliu)

Desigur că avem de a face cu o reprezentare curioasă, care nu seamănă cu celelalte reprezentări cunoscute din timpul lui Ștefan cel Mare. Inscripția de asemenea, pusă în același an cu aceea de pe turnul tezaurului, cu formula « marele Ștefan Voevod, fiul marelui Bogdan Voevod », stîrnește nedumeriri. Mai mult, turnul pe care se află nu e acel ridicat de Ștefan, ci unul mult mai recent, probabil din veacul al XVIII-lea. Aceste motive l-au făcut pe Melchisedec să considere piatra cu stema și inscripția ca fiind datorate restaurațiilor mănăstirii de la mijlocul veacului al XVIII-lea, opinie acceptată și de G. Balș[1]. Totuși, nici respingerea autenticității nu ni se pare ușoară. În afară de faptul că ideea însăși a unei astfel de fraude pioase nu ni se pare compatibilă cu deprinderile epocii în materie de epigrafie — utilitate nu ar fi avut, căci nimeni nu se îndoia pe atunci nici că Putna era o ctitorie a lui Ștefan cel Mare și nici că turnul era nou — cunoaștem încă prea puțin din reprezentările stemei în vremea lui Ștefan cel Mare și acest puțin prezintă aspecte prea variate, pentru a putea pronunța excluderi categorice.

[1] Melchisedec, O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina în « Anal. Acad. Rom. », s. II, t. VII (1885), p. 223; G. Balș, Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, p. 335—336 și fig. 583.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E drept că așezarea într-un cadru similar nu o mai întîlnim în cursul epocii asupra căreia ne-am oprit, dar o găsim la mai puțin de o jumătate de veac mai tîrziu, la pisania cu stemă pusă în 1550 la intrarea mănăstirii Probota de Iliaș Rareș și frații săi[1]. Și dispoziția interioară a stemei de la Putna e foarte asemănătoare cu a celei de la Probota. Semilună între coarnele bourului, într-un exemplar precis datat, găsim abia din timpul domniei lui Petru Șchiopul, pe clopotnița bisericii sf. Gheorghe de la Suceava[2]. Totuși, tot la Suceava, s-a găsit în ruinele curții domnești o cheie de boltă purtînd aceiași semilună între coarnele bourului și care ar putea fi din vremea lui Ștefan cel Mare[3]. Floarea de crin și crucea dublă sînt și ele frecvente în această epocă. Le-am întîlnit și pînă acum și vom mai avea ocazia să le întîlnim. Nici epitetul de « mare » din inscripție nu e străin diplomaticei moldovenești, deși e mai rar folosit decît în Țara Romînească[4]. Aplicat numai la Bogdan, l-am întîlnit chiar în însemnarea copistului unui minei scris la Putna în 1504, din porunca lui Ștefan cel Mare[5]. Ca atare, ar fi imprudent să ne pronunțăm categoric împotriva autenticității stemei în discuție, înainte de cercetarea întregului material care poate fi folosit pentru lămurirea problemei. În ceea ce ne privește, înclinăm a socoti că stema va fi aparținut vechiului turn, iar restauratorii din veacul al XVIII-lea au încastrat-o în noua construcție.

Fig. 8. — Stema de pe clopotul de la Bistrița, dăruit de Ștefan cel Mare în 1494

Întîlnim în vremea lui Ștefan cel Mare și tipul heraldic de pe peceți, dar cu alte rosturi decît acelea ale tipului dezvoltat. Astfel, îl găsim pe

---

[1] G. Balș, Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea, p. 261, fig. 316.

[2] G. Balș, Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, p. 338, fig. 522.

[3] Romstorfer — Lapedatu, Cetatea Sucevei. București, 1913, p. 70 și fig. 59.

[4] Un studiu în legătură cu această problemă, inedit încă, a fost întreprins de profesorul Emil Vîrtosu.

[5] Bibl. Acad. R.P.R., nr. 547; inscripția, la E. Turdeanu, Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare, extr. din « Cercetări literare », București 1943, vol. V, p. 25. Nici celelalte două argumente ale lui Melchisedec, anume că, după letopiseț, zidirea mănăstirii s-a făcut între anii 6974 (1466) și 6978 (1470), pe cînd inscripția de pe turn poartă data de 6989 (1481) și că arhimandritul numit de letopiseț Iosif poartă aici numele de Ioasaf, nu sînt mai valabile. Aceeași dată de 1481 apare în pisania de pe turnul tezaurului (inscripția, după Kozak, la Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 157), a cărei autenticitate nu a fost pusă de nimeni în discuție, însuși turnul fiind din vremea lui Ștefan cel Mare. Pentru prezența în izvoarele contemporane, a celor două forme ale numelui celui dintîi egumen al Putnei, Ioasaf și Iosif, cu precumpănirea primei, vezi Kozak, Die Inschriften aus der Bukovina, I, p. 66, n. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o bună parte din lespezile puse de Ştefan cel Mare pe mormintele înaintaşilor săi din biserica sf. Nicolae de la Rădăuţi. De data aceasta, stema nu mai apare în cîmpul însuşi al pietrei, ci la sfîrşitul inscripţiei ce se desfăşoară ca un chenar pe marginile acesteia. Astfel e la mormintele lui Bogdan I, Laţcu, Roman, Ştefan I, Bogdan, fratele lui Alexandru cel Bun şi celălalt Bogdan, fiul acestuia[1]. Capul de bour cu steaua între coarnele îndoite înăuntru, cu luna de-a dreapta şi soarele de-a stînga, se află aşezat pe un scut, uneori foarte elegant desenat, ca acel de pe piatra lui Bogdan I, datorată meşterului Ian. Alteori mai inform, cum se vede azi cel puţin, acel de pe piatra lui Bogdan, fratele lui Alexandru cel Bun. Pe lespedea lui Roman, capul e aşezat în scut răsturnat, adică cu coarnele spre partea inferioară a scutului. Pe lespedea lui Laţcu, scutul însuşi pare a lipsi, iar capul e foarte rudimentar tratat.

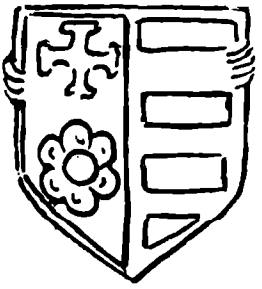


Fig. 9. — Stema de pe cădelniţa de la Putna, dăruită de Ştefan cel Mare în 1470

Capul de bour apare şi pe alte morminte, dar nu ca stemă, ci ca simplu motiv decorativ. Astfel îl găsim pe soclul mormîntului lui Ştefan însuşi, zidit după 1492 sau, puţin dincolo de limitele epocii, pe lespedea de pe mormîntul Stanei, mama lui Ştefăniţă Vodă, din 1518[3]. În stilizarea la care e supus aici, cu cei doi ochi rotunzi şi cu sprincene, cu botul prelung care se desface în două lujere ce se ridică încununîndu-l ca într-un chenar, capul de bour nu poate fi recunoscut decît după coarnele larg desfăcute şi după steaua cu şase raze dintre ele. De altminteri, în cazul acesta nici nu putea fi vorba decît de un motiv decorativ, căci Stana, soţie nelegitimă a lui Bogdan voevod, nu făcea parte din familia domnitoare. E de remarcat de asemenea, că stema amintită, cu capul de bour în scut, nu se întîlneşte decît pe pietrele de mormînt ale membrilor masculini ai dinastiei. Ea nu se află nici pe lespezile celor două Marii, soţiile lui Ştefan cel Mare, nici pe acele ale surorii sau fiicei sale cu acelaşi nume, după cum nu se întîlneşte nici pe piatra de mormînt a cnea hinei Anastasia, fiica lui Laţcu voevod[4]. Simplă întîmplare sau lucrul va fi ţinînd de caracterul ereditar al tronului numai în linie bărbătească?

Am amintit ceva mai înainte de piatra găsită de Romstorfer în ruinele cetăţii de la Suceava şi considerată de acesta ca o cheie de boltă[5]. Ea poartă pe faţa îndreptată spre exterior, într-un scut lat, rotunjit în partea inferioară şi cu un intrînd pe dreapta, un cap de bour cu o semilună culcată şi o stea, între coarnele recurbate. După desenul publicat, ochii par văzuţi lateral, iar ure-

---

[1] G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, p. 279—280, fig. 461—466. Un cap de bour la sfîrşitul inscripţiei se găseşte şi la pisania pusă în 1495 la trapezăria mănăstirii Zografu, V. Stoica Nicolaescu, Din daniile lui Ştefan cel Mare făcute mănăstirii Zografu de la Sfîntul Munte Athos, Bucureşti, 1938, p. 11 (reprod.).

[2] G. Balş, op. cit. p. 241, fig. 409.

[3] Ibidem, p. 281, fig. 468.

[4] Ibidem, p. 274, fig. 452; p. 276, fig. 455; p. 277, fig. 457; p. 281, fig. 468; p. 287, fig. 479.

[5] Vezi pagina precedentă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chile sînt ciulite. În dreptul fălcilor, soarele în dreapta și luna în stînga. Este sigur că această reprezentare a capului de bour, cu asemenea poziție a ochilor și a urechilor, este rară în vremea lui Ștefan cel Mare, după cum semiluna între coarne nu am întîlnit-o decît pe pisania discutată de la Putna. Totuși, un cap destul de asemănător vom găsi pe o cădelniță tot de la Putna, și dacă nu poate fi vorba de o datare precisă, nici nu se poate exclude ca piatra să aparțină epocii lui Ștefan cel Mare[1].

De datare certă e în schimb un alt relief, de data aceasta însă nu lucrat în Moldova, ci la Athos. O placă de marmoră de la Arsenalul din Vatoped, din 1496, îl prezintă pe Ștefan oferind ctitoria sa maicii domnului, așezată în tron, cu Isus în brațe. Între cele două personaje, se află un cap de bour în scut[2].

Părăsind piatra și trecînd la metale, regăsim stema Moldovei pe clopotul paraclisului caselor domnești de la Bistrița, turnat în iunie 1494. Această stemă este încă inedită și mi-a fost comunicată de tov. Corina Nicolescu, de la secția de Artă feudală a Muzeului R.P.R.[3]. Probabil că steme similare se găsesc și pe alte clopote dăruite de Ștefan ctitoriilor sale, cîte vor mai fi rămas dintre ele, fără a fi

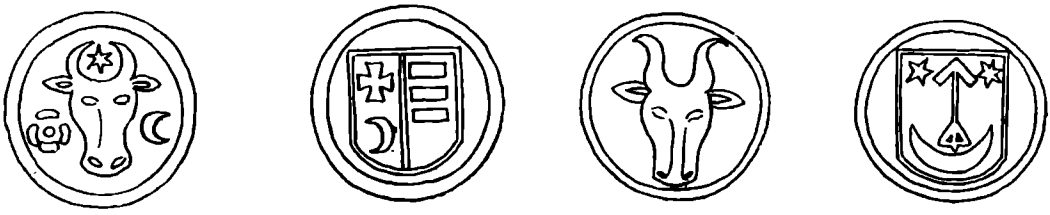


Fig. 10. — Steme pe săbii moldovenești din veacul al XV-lea

fost turnate din nou cu vremea[4]. Și pe clopotul de la Bistrița avem tipul heraldic dezvoltat. Capul de bour scurt și voinic, aplecat spre stînga, poartă steaua cu șase raze între coarnele groase, aducînd mai mult a coarne de țap. La dreapta se află soarele, în forma unui disc cu chip de om, înconjurat de zece raze sinuoase, ca niște picioare de păianjen. Gîtul puternic se ridică deasupra coifului care timbrează scutul și dindărătul căruia pornesc patru lambrechinuri înfățișate ca lujere cu flori, dintre care două își ridică curbele în sus, iar două coboară în jos, spre a încadra scutul. Acesta este fără îndoială partea cea mai interesantă a acestei compoziții. Ca formă, e un scut clasic polonez. Ca și acestea, el are nu numai partea inferioară în acoladă și un intrînd pe flancul drept, ci și întreg colțul din dreapta sus, format pe de o parte din capătul acestui intrînd, iar pe de alta, din două mici curbe la fel intrate. Asemănarea se întrerupe aici, din pricina contactului cu coiful care-l timbrează și e curios că nu e reluată în colțul stîng. Scutul e scartelat, în cartierul întîi purtînd crucea dublă, cu capetele brațelor terminate în treflă. Cartierul al doilea e fasciat, cel de al treilea prezintă trei rozete așezate în bandă, pe cînd într-al patrulea se află două flori

---

[1] Dr. C. I. Istrati, Biserica și podul din Borzești, « Anal. Acad. Rom. », Mem. Secț. Ist., s. II, t. XXVI (1903—1904), p. 322, considera această piatră ca ulterioară domniei lui Ștefan cel Mare, din pricina semilunei dintre coarnele bourului, pe care o socotea, greșit, că ar fi fost semnul suzeranității turcești.

[2] M. Beza, Urme romînești în răsăritul ortodox. București, 1937, p. 39; reproducere după un desen din « Tour du monde », 1861, la N. Iorga, Istoria romînilor, IV, București, 1937, p. 220—221, fig. 28.

[3] Inscripția după Iorga, la Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 266. Același dă, la p. 265, și o fotografie a clopotului, pe care nu se distinge însă stema.

[4] D. Dan, Mănăstirea și comuna Putna. București, 1905, p. 32; G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 267.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de crin puse cap la cap și așezate în bară. La întretăierea celor patru cartiere — în inimă sau în abis, cum spun heraldiștii — se găsește o jumătate de disc solar, înconjurat de raze. Vom mai avea ocazia să revenim asupra acestui scut.

Tot o stemă dezvoltată, dar de data aceasta descompusă ca pe monede sau pe piatra din 1479, se găsește pe o cădelniță dăruită mănăstirii Putna, în 1470, de Ștefan cel Mare[1]. Pe doi din cei șase lobi care termină piciorul cădelniței e înfățișat, sub o arcadă gotică, un tînăr în picioare, ținînd în mîini un scut. Dacă tînărul e același pe amîndoi lobii, cele două scuturi sînt diferite. Primul scut, larg și cu partea inferioară în semicerc, cuprinde capul de bour așezat drept, cu aceleași coarne scurte și voinice pe care le-am mai întîlnit, între care poartă o stea cu șase raze. Ochii sînt abia schițați, iar urechile mici sînt ridicate în sus, în felul acelora de pe cheia de boltă de la Suceava. În dreapta, jos, se află semiluna, iar în stînga soarele, sub forma unei rozete cu șase petale.

Cel de al doilea scut este mai îngust și cu partea inferioară în formă de migdală. Despicat, el prezintă în primul cartier o cruce simplă și o rozetă așezate în pal, cel de al doilea cartier fiind fasciat. Avem, adică, exact aceeași mobilare a scutului ca pe unul din tipurile monetare ale lui Ștefan cel Mare.

Procesul care s-a petrecut aici mi se pare destul de semnificativ. Vrînd să reprezinte cele două părți esențiale ale stemei, așa cum se făcea pe monede, dar susținute de cîte un tenant, argintarul s-a văzut nevoit să pună și capul de bour în scut, inspirîndu-se poate la aceasta și de la stema de pe peceți, fără a reproduce însă tipul de bour care figura pe acestea. Că lucrul s-a petrecut în acest chip, dovada o avem nu numai în comparația cu monedele, unde capul de bour nu e nici odată în scut, dar și în comparația pe care o putem face cu unele steme de pe săbii moldovenești din veacul al XV-lea.

O serie de astfel de săbii se găsesc, într-adevăr, în Muzeul din Istambul[2]. Una din ele, care pentru noi ar fi fost cea mai interesantă pentru că poartă chiar inscripție cu numele lui Ștefan cel Mare, și-a pierdut din nefericire aplicele mărului, pe care figura stema. Avem însă stema pe alte două săbii. Pe una din aplicele mărului, vedem capul de bour cu stea între coarne, la dreapta soarele și la stînga luna, iar pe cea de a doua aplică, la fel ca pe reversul monedelor, cîte un scut. Pe scutul uneia din săbii se vede o semilună culcată, cu o săgeată așezată drept deasupra-i și două steluțe la colțuri. Celălalt scut e despicat, în primul cartier o cruce și o semilună, în cel de al doilea fasciile.

Este cert că și pe aceste săbii, ca și pe monede, avem cele două părți ale unei steme și, cum era și natural, capul de bour nu e pus în scut. Mai greu de spus e cui au aparținut ele, căci considerarea lor, așa cum s-a făcut, drept săbii de boieri moldoveni, nu ni se pare posibilă[3]. E drept că săgeata nu am întîlnit-o niciodată pe stemele lui Ștefan cel Mare și că ea se găsește, împreună cu semiluna, dar în altă poziție, pe sigilii boierești din veacul al XV-lea[4]. Totuși, nu e posibil să fi figurat pe o sabie boierească semnul personal al domnilor Moldovei, capul de bour, pe care nu l-am întîlnît niciodată nici pe morminte, nici pe pisanii, altele decît acele legate de membrii familiei domnitoare. De aceea

---

[1] O reproducere fotografică a întregii cădelnițe, la Tafrali, Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna, Atlas, Paris, 1925, pl. XV. Desenul pe care-l folosesc este datorat tov. Corina Nicolescu.

[2] E. Vîrtosu, Odoare romînești la Stambul, « Bul. Com. mon. ist. », XXVIII (1935), p. 17—18 și fig. 16, 17.

[3] M. Beza, Urme romînești în răsăritul ortodox, p. 97—99.

[4] C. Moisil, O pagină de heraldică romînească veche, Acad. R.P.R. « Buletin Științific ». Com. Sect. ist., fil. econ-jurid., I, 3—4 (1949), p. 159 și fig. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unui membru al familiei lui Ştefan cel Mare trebuie să fi aparţinut şi cele două săbii din muzeul de la Istambul[1].

Un material bogat în ce priveşte cercetarea noastră ni-l oferă şi ceramica. Aici, natural, nu se va mai putea vorbi de piese, ci de serii, ca şi la monede.

Între motivele care împodobesc discurile smălţuite folosite la decorarea multora dintre bisericile lui Ştefan cel Mare, se întîlneşte, după cum se ştie, şi capul de bour[2]. Colorate în verde, în galben sau în cafeniu roşcat, cu mici diferenţe de la un tipar la altul, aceste discuri se pot reduce în esenţă la două tipuri.

Cel dintîi tip prezintă în toate seriile pe care le-am putut cunoaşte, capul de bour văzut din faţă şi aşezat drept, avînd între coarnele încovoiate steaua cu şase raze. De obicei soarele şi luna lipsesc. Pe unele serii apare numai luna. Gîtul e aşezat totdeauna la dreapta şi văzut dintr-o parte, cu o vagă striere, uneori, indicînd părul. Coiful e de asemenea văzut dintr-o parte. În dreapta acestei părţi centrale se află un tenant, o figură feminină, cu capul rotund încadrat de plete scurte, văzut din faţă. Trupul îmbrăcat într-o haină lungă, încinsă la mijloc cu o cingătoare răsucită sau din paftale, stă drept sau încearcă o vagă genuflexiune. Pe unele serii, faldurile hainei sînt indicate prin caneluri, pe altele suprafaţa e netedă. Peste tot tratarea tenanţilor, atît în ce priveşte capetele, cît şi trupurile şi îmbrăcămintea, este rudimentară, iar atitudinea lor de oranţi e redată cu stîngăcie.

Spaţiul rămas liber în stînga, mai îngust, e acoperit la acest tip de un motiv ornamental.

Cel de al doilea tip diferă de primul prin aceea că, în locul motivului ornamental, în stînga capului de bour, care se află aşezat mai în centrul discului, se găseşte un al doilea tenant, asemănător cu primul. Această simetrie nu adaugă însă la farmecul compoziţiei, care la primul tip apare mult mai decorativă.

Dacă e sigur că inspiraţia acestor discuri vine de la stema Moldovei, şi anume de la cea dezvoltată, nu se poate vorbi totuşi de reproducerea însăşi a stemei, deoarece elementul esenţial al unui blazon, care e scutul, lipseşte. Probabil că meşterul olar, vrînd să folosească alături de leu, cerb, zgripţor sau grifon şi motivul decorativ oferit de stema Moldovei, s-a văzut silit să renunţe la reproducerea scutului, pentru ca întreaga compoziţie să intre într-un spaţiu circular, fără a-i modifica proporţiile. Lucrul acesta apare evident dacă punem un disc smălţuit alături de una din plăcile de teracotă găsite la Hîrlău sau la Suceava.

Ieşite din săpături, acestea din urmă nu ni s-au păstrat întregi în nici unul din exemplarele descoperite pînă acum. Acelea provenind de la curtea domnească de la Hîrlău au trecut şi printr-un incendiu, ceea ce le-a făcut să-şi piardă smalţul, indicat doar de urmele de verde pe care le mai păstrează.

De data aceasta avem într-adevăr reprezentarea completă a stemei dezvoltate. Dacă aşezarea şi forma capului de bour cu steaua între coarne, a gîtului şi a coifului sînt aceleaşi[3], sub coif regăsim, ca pe piatra din 1475 sau pe lespedea fiilor lui Ştefan cel Mare, scutul heraldic. Acest scut este însă diferit de cele amintite, atît ca poziţie, cît şi ca formă şi podoabe. Peste tot, el e aşezat culcat. Pe placa

---

[1] Într-o notă din « Revista Istorică », XXI (1938), p. 164, Nicolae Iorga considera că cele trei săbii « sînt de sigur *toate trei* ale lui Ştefan cel Mare, deşi numai una-i poartă numele ».

[2] Dr. C. I. Istrati, Biserica şi podul din Borzeşti, p. 310 şi urm. şi pl. XXV; G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, p. 224 şi urm.

[3] Fragmentele publicate de Romstorfer — Lapedatu, Cetatea Sucevei, pl. VI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la Hîrlău care ne dă și scutul[1], acesta are o formă aproape romboidală, în genul scutului feţelor nobile din apus, lucru datorat, de bună seamă, lipsei de abilitate a olarului. Despicat, el prezintă în primul cartier o cruce dublă, iar în partea superioară a celui de al doilea trei flori de crin.

Mai reușit ca formă, cu partea inferioară în migdală, este scutul de pe o placă de teracotă de la Suceava, reconstituită de Gassauer[2]. Despicat și acesta, în primul cartier prezintă o rozetă și o cruce dublă așezate în pal, iar în cel de al doilea, o floare de crin cu piciorușul dezvoltat și o rozetă, la fel așezate.

Cel mai interesant ni se pare însă cel de pe un alt fragment găsit tot la Suceava[3]. Ca formă, el este foarte apropiat de cel de pe clopotul de la Bistrița

Fig. 11 și 12. — Discuri smălțuite din timpul lui Ștefan cel Mare

cu care se aseamănă și în ce privește podoabele. Ca și scutul amintit, și acesta prezintă o curbă intrîndă pe partea dreaptă și partea inferioară în acoladă. La fel scartelat, în primul cartier poartă o cruce dublă, în cel de al doilea avea probabil fasciile, cel de al treilea înfățișează trei rotocoale, iar în cel de al patrulea regăsim floarea dublă de crin. Rotocoalele ca niște mici bumbi din cartierul al treilea sînt fără îndoială rozetele de pe clopot, ajunse în acest stadiu fie datorită lipsei de abilitate a olarului, fie vicisitudinilor prin care a trecut placa. Le vom regăsi în curînd pe scutul asemănător de pe manuscrisul din 1502.

Ca și discurile, plăcile înfățișează în dreapta același tenant cu capul văzut din față, cu plete scurte, cu brațele întinse spre rugă și genunchii aplecați. Și haina lungă pînă la glezne și încinsă la mijloc e aceeași. La fel și aici, poala hainei și partea inferioară a scutului se află pe aceeași linie, ceea ce arată, după cum

[1] Reprodusă în « Rev. Ist. Rom. », I (1931), p. 54—55 (planșă).

[2] R. Gassauer, Teracote sucevene, « Bul. Com. mon. ist. », XXVIII (1935), p. 157, fig. 29.

[3] Romstorfer — Lapedatu, Cetatea Sucevei, pl. VI, r. 5 a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spuneam, că olarul transpunînd motivul pe discuri, nu a făcut decît să renunțe pur și simplu la scut, a cărui semnificație fără îndoială că nu-l interesa.

Printr-o curioasă coincidență, de obicei plăcile frîngîndu-se, și-au pierdut partea dreaptă. Cunoaștem un singur fragment care, în stînga coarnelor cu steaua între ele, prezintă soarele și apoi un cap de tenant cu pletele obișnuite, ceea ce arată că, la fel ca la discuri, avem și la plăci piese cu doi tenanți[1].

Ca frumusețe, una din plăcile aflate la Muzeul R.P.R. ni se pare net superioară exemplarelor din celelalte serii. Capul de bour masiv, cu părul din creștet

Fig. 13. — Placă de teracotă de la Hîrlău

Fig. 14. — Placă de teracotă de la Suceava (după R. Gassauer)

indicat; haina în falduri coborînd pînă jos a tenantului, gestul de rugă al brațelor, fac din această placă una din frumoasele realizări ale vechei noastre ceramice.

O placă de teracotă de la Suceava, reconstituită în parte de Gassauer, după ce unele fragmente fuseseră publicate de Romstorfer[2], prezintă un tip mai puțin obișnuit, dar aparținînd poate tot epocii lui Ștefan cel Mare. E drept că criteriile de datare precisă a ceramicei de la Suceava, unde atelierele locale au continuat să alimenteze curtea domnească și orașul și în veacul al XVI-lea, ne lipsesc încă.

Cahla asupra căreia ne-am oprit prezintă două registre despărțite de un chenar. În cel de jos, capul de bour în scut poartă culcată între coarne, cum am mai avut ocazia să întîlnim, semiluna cu steaua cu șase raze deasupra. În registrul superior se află un frumos înger, de factură occidentală[3], cu aripele deschise.

---

[1] Romstorfer-Lapedatu, Cetatea Sucevei, pl. VI, r. 4 b.

[2] Romstorfer — Lapedatu, Cetatea Sucevei, pl. VI, r. 1—2; Gassauer Teracote sucevene, p. 157, fig, 30.

[3] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Amintim și un curios tip, care apare pe unele fragmente găsite la Sighișoara și păstrate în muzeul de acolo[1]. Cahlele din această serie prezintă bustul unui personaj domnesc, avînd alături stema Moldovei, cu o coroană deasupra ei. Stema e aceea de tipul sigilar, cu capul de bour în scut. Între coarne se află steaua, iar în dreptul fălcilor, în dreapta soarele și în stînga craiul nou. Personajul reprezentat a fost socotit ca fiind însuși Ștefan cel Mare, iar seria ar fi fost pregătită pentru a fi expediată în Moldova. Figura prelungă și osoasă, cu buza subțire arcuită în jos și barba tunsă scurt, pe care o găsim pe această cahlă, este în orice caz departe de fața plină și rotundă a domnului, cum o cunoaștem din portretele contemporane. Amintesc doar că un Ștefan cel Mare cu barbă se mai găsește totuși pe un epitrahil aflat în tezaurul de la Putna[2]. Rezolvarea acestei probleme implică

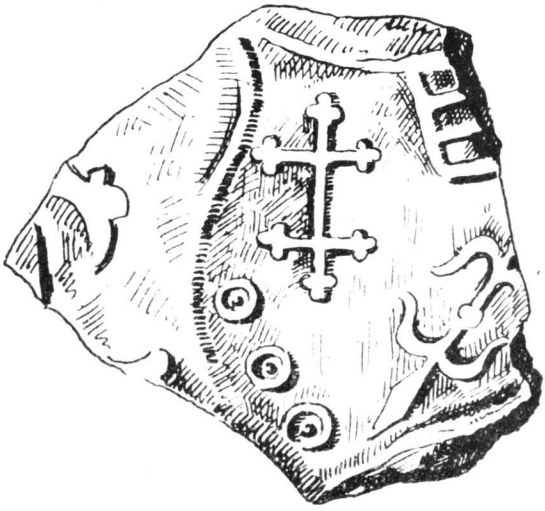


Fig. 15. — Scut pe o placă de teracotă găsită la Suceava

Fig. 16. — Placă de teracotă de la Suceava (după R. Gassauer)

însă cercetarea caracterului producției ceramice moldovenești[3] și a legăturilor comerciale, în această privință, cu Transilvania, cercetare care ar depăși preocupările articolului de față.

Trecem acum la ultima categorie de reprezentări ale stemei Moldovei în vremea lui Ștefan cel Mare — căci cele mai vechi de pe lemn sînt probabil din prima jumătate a veacului al XVI-lea[4] — și anume la reprezentările în culori. De fapt, din această categorie nu cunoaștem pînă acum decît un singur exemplar, dar de un interes deosebit. Este vorba de Tetraevanghelul scris în 1502 de monahul Filip, din porunca lui Ștefan cel Mare, pentru mănăstirea Zograf. Manuscrisul

---

[1] J. Bielz, Deutsch-siebenbürgische Hafnerarbeiten für die Moldau, în « Deutsche Forschung im Südosten », 1942, p. 260—262 și fig. 4 a și 4 b.

[2] O. Tafrali, Le trésor de Poutna, pl. XLIX; N. Iorga, Istoria Romînilor, IV, 168—169, fig. 21.

[3] Gassauer, Teracote sucevene, p. 153—155; B. Slătineanu, Despre teracotele sucevene, extr. din « Bul. Common. ist », fasc. 93, iulie — septembrie 1939.

[4] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, p. 265.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — Epilogul manuscrisului din 1502 (după N. Iorga, Les arts mineurs I).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se află acum la Biblioteca de Stat din Viena[1]. Pe ultima lui foaie se află însemnarea copistului, încadrată de patru segmente de cerc, așezate astfel ca să formeze o cruce cu brațele rotunjite. Între segmentele de cerc, înăuntrul unui chenar dreptunghiular împodobit cu motive florale, se află în dreapta sus soarele, în stînga luna, în colțul din dreapta jos un scut armoriat și în stînga jos capul de bour cu gît și coiful cu lambrechinuri. Avem, fără îndoială, dispuse în cele patru colțuri ale foii de manuscris, cele patru părți ale stemei Moldovei. Soarele se arată sub forma unui disc cu chip de om, înconjurat de raze triunghiulare. Luna este o semilună, din care iese un profil bărbătesc, încadrat, la rîndul său, de aceleași raze.

Deosebit de interesant este scutul, cu atît mai mult cu cît ne dă și indicații de culori. Ca formă, el are marginea superioară dreaptă, un mic intrînd pe stînga și partea inferioară în ușoară acoladă. Scartelat, poartă în primul cartier o cruce dublă, cu brațele terminate în treflă, pe cîmp albastru; în cel de al doilea, trei grinzi verzi striate în negru, pe cîmp de aur; într-al treilea, trei rozete de aur cu chenar albastru, pe cîmp de aur; într-al patrulea, floarea dublă de crin, pe același cîmp albastru ca în primul cartier; în centru, în sfîrșit, pe cartierele III și IV, jumătate de disc solar, încununat de raze. Pentru cine a avut răbdarea să urmărească descrierile precedente, asemănarea dintre acest scut și acele de pe clopotul de la Bistrița și de pe fragmentul de teracotă de la Suceava va fi fost izbitoare.

Și între capul bourului de pe clopotul de la Bistrița și acel de pe manuscrisul călugărului Filip este o mare asemănare. Aceeași aplecare spre stînga a capului îndesat, cu coarne ca de țap și steaua între ele, și la unul și la celălalt. Doar coiful în manuscris e mai puțin clar și lambrechinurile mai puțin stilizate[2]. Amintesc de asemenea asemănarea dintre chenarul în care e cuprinsă însemnarea și acel al unor steme redate în piatră, cum e aceea pusă de Alexandru Lăpușneanu pe turnul bisericii sf. Dumitru din Suceava[3]. Acolo, însă, stema ocupă centrul, iar inscripția se desfășoară pe chenarul format de aceste segmente de cerc.

Credem că este cazul să revedem, în cadrul materialului parcurs, problema însăși a celor două tipuri heraldice întîlnite pe monumentele moldovenești, luînd acest termen în cea mai largă accepțiune a lui.

S-a remarcat de mai multă vreme că, la origină, atît capul de bour, care ne interesează pe noi, cît și acvila din stema Țării Romînești, figurau doar ca cimier, împodobind coiful ce timbra un scut despicat și fasciat, amintindu-l pe cel al regilor Angevini ai Ungariei. Abia într-o a doua etapă, aceste figuri heraldice folosite ca podoabă își părăsesc rolul lor de cimier, pentru a trece în scut și a da stemele tradiționale ale celor două țări[4].

Dar scutul cu cap de bour și gît persistă în unele reprezentări ale stemei și după ce s-a constituit tipul cu capul singur așezat în scut. Explicația care s-a dat existenței paralele a acestor două tipuri, care se socotea ca durînd numai pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea, este aceea că primul ar reprezenta stema personală sau familiară a domnului, pe cînd cel de al doilea reprezintă stema

---

[1] Frontispiciile și epilogul acestui manuscris au fost reproduse de N. Iorga în « Les arts mineurs en Roumanie », București, 1934, vol I, pl. I—IV. Asupra interesului heraldic al epilogului a atras atenția prof. Em. Condurachi, în articolul său, Blazonul lui Ștefan cel Mare.

[2] O stemă a Moldovei, a cărei înfățișare nu o cunoaștem, se găsește și pe un tetravanghel aflat la Narodnic Don din Lvov în (« Anal. Acad. Rom. », Mem. Sect. Ist., s. III, t. XV (1954), p. 76). Ceea ce e curios, e că manuscrisul e nudomnesc, ci boieresc.

[3] G. Balș, Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea, p. 141, fig. 161.

[4] C. Moisil, Stemele primelor monede romînești, p. 10—11 și bibliografia de acolo.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țării[1]. De aceea, s-a și putut vorbi de existența a două steme — a Moldovei și a Mușatinilor — pe cele două fețe ale monedelor moldovenești sau pe piatra de la Cetatea Albă din 1479[2], ori de steme combinate, cum ar fi cazul acelor cuprinzînd atît capul de bour cu gît, cît și scutul[3], sau în sfîrșit de o stemă secundară a țării, care în manuscrisul din 1502 ar face față blazonului personal al lui Ștefan cel Mare[4].

Oricît de ispititoare ar fi această explicație, ea nu poate fi acceptată. Și aceasta pentru că într-un stat feudal cum era Moldova Mușatinilor, nu se poate imagina un blazon familial sau personal al domnului, deosebit de acel al țării[5]. Stema și țara erau ale domnului și, de aceea, stema domnului era și stema țării. Numai prin persistența domniei în aceeași familie vreme de mai bine de două veacuri, se produce o alunecare, la capătul căreia stema devenită a țării va trebui acceptată de domn, indiferent din ce familie venea el. Astfel, domnii de alt neam ce vin la cîrma țării începînd din jumătatea a doua a veacului al XVI-lea, sînt siliți să intre într-o tradiție de mult închegată. Altminteri n-ai s-ar explica cum scutul de pe bula de aur a lui Petru Șchiopul, venit din Țara Romînească, nu face decît să-l reproducă pe acel de pe o monedă bătută de Alexandru Lăpușneanu în 1558[6], care, la rîndul său, este la fel cu cel de pe clopotul de la Bistrița sau de pe manuscrisul din 1502, cu singura diferență a inversării cartierelor I și II și a înlocuirii soarelui din centru cu un cap de bour în « écusson ».

Ipoteza existenței unui blazon personal deosebit de acel al țării are desigur avantajul de a putea explica variațiile scutului în diferitele lui reprezentări[7]. Atît numai, că ea ar implica permanența aceluiași scut în cursul unei domnii sau măcar pe o lungă perioadă de timp, dacă durata domniei trece peste limitele obișnuite. Or, în analiza pe care am încercat-o în acest articol, am întîlnit în timpul domniei lui Ștefan cel Mare — lăsînd la o parte variațiile în însăși forma scutului — următoarele partițiuni și mobile: despicat, cu flori de crin în primul cartier și fasciat într-al doilea (cele două pietre de la Cetatea Albă); despicat, cruce simplă și rozeta în primul cartier, fascii într-al doilea (tip monetar și cădelnița de la Putna); cruce dublă, cu capetele despicate (tip monetar); poate, fasciat în primul, cruce dublă într-al doilea (al treilea tip monetar); despicat, în primul cartier rozetă și cruce dublă, într-al doilea floarea de crin și rozetă (teracotă de la Suceava); poate, cruce dublă și floare de crin (mănăstirea Putna — turnul de la intrare); scartelat, în primul cartier cruce dublă, într-al doilea fasciat, într-al treilea trei rozete, într-al patrulea floare dublă de crin (clopotul de la Bistrița, manuscrisul din 1502, teracota de la Suceava); plin, fără nici o podoabă (mormîntul de la Putna). Desigur, din aceste reprezentări numai șase au dată certă, din care una e supusă discuției. Totuși e greu de presupus că asemenea varietate de scuturi ar corespunde unor schimbări efective ale blazonului, care s-ar fi succedat în timp. Ar fi să-i atribuim lui Ștefan cel Mare un gust al continuei schimbări, care nu se

---

[1] C. Moisil, Stema Romîniei, p. 7. Dsa e de acord, totuși, că în unele cazuri capul de bour cu gît servește drept stemă a Moldovei.

[2] C. Moisil, Stemele primelor monede romînești, p. 85—86.

[3] C. Moisil, O pagină de heraldică romînească veche, p. 152—153.

[4] Em. Condurachi, Blazonul lui Ștefan cel Mare, p. 151.

[5] Pentru motive altele decît acele arătate aici, Nicolae Iorga nu a împărtășit părerea academicianului Moisil. Vezi discuția, în anexă la Stemele primelor monede romînești, p. 88.

[6] De data aceasta, scutul e pe avers, pe revers fiind reprezentată maica domnului. B. P. Hasdeu, Etymologicum magnum, III (1899), tab. C.

[7] Em. Condurachi, Blazonul lui Ștefan cel Mare, p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

potrivește cu întreaga lui personalitate. Nu mai spun că ipoteza ar presupune o varietate mult mai mare a tipurilor monetare, dintre acele cunoscute unul singur avînd un corespondent în alt material.

Cred că problema trebuie privită și sub o altă față. Anume, care este funcțiunea pe care o îndeplinesc cele două tipuri heraldice în vremea lui Ștefan cel Mare, adică într-o vreme în care ele existau probabil de un veac?

Tipul dezvoltat l-am întîlnit peste tot unde era vorba de a da un caracter solemn reprezentării: pe ziduri de cetate, pe piatră de mormînt, probabil la o intrare de mănăstire, pe un tetraevanghel destinat unei mănăstiri de la Athos chiar pe un clopot de paraclis domnesc. Descompus și redus la elementele esențiale, el apare pe monede, pe una din pietrele de la Cetatea Albă, pe piciorul unei cădelnițe — ofrandă domnească —, pe mînere de sabie, importante într-o lume feudală. Frecvența acestui tip este dovedită și de alegerea lui, poate exclusivă pentru vremea lui Ștefan cel Mare, ca motiv decorativ pentru plăcile și discurile smălțuite.

În același timp, tipul simplu, acela considerat al stemei tradiționale, nu apare, în afară de peceți, decît la sfîrșitul inscripțiilor de pe pietrele de mormînt, unde joacă un rol oarecum asemănător acelui al peceții la documente, sau în locurile unde servește ca să indice un personaj (relieful de la Athos, placa de la Sighișoara), poate pe o cheie de boltă și pe placa cu îngerul, dacă vor fi fiind din această epocă.

Adaug de asemenea că, după cum se va vedea din continuarea acestei cercetări, în veacul al XVI-lea încă, pe reliefurile în piatră de pe monumente, tipul dezvoltat e mai frecvent decît cel simplu. De altminteri, el nu dispare odată cu acest secol, ci continuă să fie folosit și în veacul următor și nu ar fi de mirare să-l descoperim chiar și în secolul al XVIII-lea. Cele mai frumoase reprezentări în piatră ale acestui tip sînt tocmai din veacul al XVI-lea și de la începutul celui de al XVII-lea. Atare persistență nu poate fi o simplă supraviețuire, datorată unor gusturi arhaizante.

Care e atunci concluzia care se impune? După cît mi se pare, una singură. Bogdan intemeietorul a venit probabil din Maramureș cu o stemă conferită de regele Ungariei[1], înainte de a fi devenit « necredinciosul notoriu » de care vorbesc documentele vremii. În această stemă, capul de bour servind drept cimier reprezenta după cum s-a spus, emblema personală a purtătorului. Era firesc ca devenind domn al Moldovei și organizîndu-și cancelaria, să-și pună pe pecete, în scut, emblema sa proprie. Și aceasta pentru că și-a ales ca tip sigilar tipul heraldic, nimeni neîmpiedicîndu-l să adopte tipul equestru, atît de frecvent la marea feudalitate. Nu însemna însă prin aceasta, că tipul heraldic de pe pecete devenea implicit și stema domnului Moldovei. Stema lui va continua să fie, pînă tîrziu, aceea pe care am numit-o stema dezvoltată. Numai folosirea repetată a stemei de pe pecete și larga ei răspîndire datorită documentelor emanate de cancelaria domnească, împreună cu faptul că ea cuprinde tocmai ceea ce fusese ales ca emblemă de familia domnească, au făcut ca această stemă să reprezinte tot mai mult în conștiința generală simbolul puterii domnești și, de aici, al statului însuși. Astfel se explică cum, într-o țară care nu a ignorat arta heraldică, dar nu i-a practicat regulele ei stricte, stema adevărată a căpătat înfățișări tot mai diferite — atît în ce privește scutul, cît și capul de bour cu gît și coiful — într-o vreme în care stema de pe peceți, căreia nece-

[1] C. I. Moisil, O pagină de heraldică romînească veche, p. 154—155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sitățile de cancelarie îi asigurau fixitatea tipului, urca încet spre treapta de simbol al domniei și al țării. Făcîndu-și, la început, timidă, apariția în locuri de importanță secundară, ea va figura abia de la Rareș înainte ca stemă domnească pe monumente, pusă în cumpănă însă, o bucată de vreme încă, de vechea stemă a primilor domni ai Moldovei. Triumful îi datează abia din secolul al XVII-lea, cînd reprezentările ei apar tot mai frecvente, dar fără a fi eliminat cu totul vechea stemă dezvoltată.

ГЕРБ МОЛДАВИИ ВРЕМЕН СТЕФАНА ВЕЛИКОГО

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Изучение герба времен Стефана Великого, независимо от того сделан ли он из камня, металла, керамики или изображен на рукописных листах, приводит к выводу, что чаще всего встречается полный герб, изображающий голову зубра с частью шеий, расположенную в виде гребня над шлемом, украшающим щит герба. Этот образец представляет собой полный герб молдавской княжеской семьи и самой страны. Стало быть, нельзя утверждать, как это делалось, что герб Молдавии отличается от герба Мушатинов.

Второй образец — только голова зубра — известен благодаря княжеским печатям. Во времена Стефана Великого этому гербу придавалось второстепенное значение. В последующем XVI веке он стал оспаривать первенство полного герба и достиг окончательного утверждения только в XVII веке.

ARMOIRIES DE LA MOLDAVIE AU TEMPS D'ÉTIENNE LE GRAND

(RÉSUMÉ)

L'examen des représentations des armoiries de la Moldavie du temps d'Étienne le Grand — qu'elles soient en pierre, en métal, en céramique ou peintes sur des manuscrits — permet de conclure que le type le plus fréquemment utilisé est celui des armoiries développées, où la tête d'aurochs avec une partie du cou est placée en « cimier » au-dessus du casque qui timbre l'écu des armoiries. Ce type représentait les armoiries de la famille régnante de Moldavie, qui finirent par être celles du pays. On ne peut donc parler — ainsi qu'on l'a fait — d'armoiries de la Moldavie différentes de celles des Mușatini.

Le second type — la tête d'auroch seule — se répand sous l'influence des sceaux princiers. Au temps d'Étienne le Grand, on ne trouve ce type que dans des occasions d'importance secondaire. Au cours du siècle suivant — XVIe siècle — il continue à se disputer la priorité avec le type développé, pour ne triompher définitivement qu'au XVIIe siècle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL MANUSCRISELOR ILUSTRATE DIN MĂNĂSTIRILE SUCEVIȚA ȘI DRAGOMIRNA

de TEODORA VOINESCU

n ansamblul cercetărilor artistice din țara noastră, studiile consacrate ilustrării manuscriselor ocupă pînă acum un loc redus. Puținele lucrări din acest domeniu se datoresc în special istoricilor și filologilor care, analizînd în amănunt textele, își completează rareori comentariul cu considerente asupra ornamenticii.

Unul dintre oamenii de cultură de la noi, care a recunoscut — încă de la sfîrșitul veacului trecut — importanța operelor de acest gen, a fost episcopul Melchisedec. În 1882, cu ocazia unei vizite la mănăstirile din Moldova de nord, el scrie că « pictorii și copiștii trebuie ajutați să întocmească albume de vechi picturi și ornamente religioase. Această lucrare — spune Melchisedec — a fost de multă vreme întreprinsă în țările civilizate. Timpul a venit și pentru Romînia. O asemenea operă va fi totodată și de mare onoare pentru națiunea noastră. Ea va da dovada cea mai pipăită despre cultura și inteligența romînească nu numai în prezent, dar și în veacurile de mult trecute: va lega cultura actuală, cu cea trecută și în multe ne va emancipa din robia spirituală, care ne împinge a căuta și a adopta toate de la străini »[1]. Dar recomandările atît de convingătoare ale lui Melchisedec nu au găsit răsunet printre cercetătorii de artă de pînă acum.

Pentru istoricii artei bizantine însă, manuscrisele au constituit un material deosebit de interesant pentru studii comparative. Dacă unii dintre aceștia s-au mărginite ca și filologii — numai la cercetarea textelor, determinînd, pe bază de analiză și cronologie, legături cu tipuri de manuscrise mult mai vechi, alții au încercat să dovedească și să sublinieze atît caracterele stilistice, cît și cele ale diferiților meșteri ai artei miniaturii.

Dintre manuscrisele noastre vechi, numai două: manuscrisul 23/1863 și manuscrisul 24/1863, păstrate azi la mănăstirea Sucevița, au fost cercetate sub acest din urmă aspect[2]. Un studiu mai amplu al manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna ne îngăduie să aducem unele contribuții la cunoașterea miniaturii moldovenești de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Descifrarea inscripțiilor și analiza ilustrațiilor permit noi iden-

---

[1] Melchisedec, Episcop, O vizită la cîteva mănăstiri și biserici antice din Bucovina, în « Revista pentru Istorie, arheologie și filologie », 1883, anul I, vol. II, fasc. I, p. 75.

[2] S. Der Nersessian, Two slavonic parallels of the greek Tetraevanghelia, Paris 74, New York, 1927; Une nouvelle réplique slavonne de Paris grec nr. 74 et le manuscrit d'Anastasie Crimcovici în Mélanges offerts à M. Nicolae Iorga.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tificări de manuscrise și de nume de artiști, pe de o parte, stabilirea unei cronologii mai exacte, pe de alta. Iar analiza stilistică comparativă îngăduie punerea în lumină a trăsăturilor locale originale, caracteristice, după cum vom vedea, lucrărilor din această epocă.

Manuscrisele nu se reduc numai la o scriere extrem de îngrijită și la ornamentele stilizate: zig-zaguri, cercuri, spirale, împletiri, arabescuri, sau chiar la elemente figurative: animale și reprezentări de oameni, devenite caligramă abstractă, ci, deși destinate să ilustreze prin comentariul figurativ textele extrase din cărțile religioase, literatura hagiografică sau operele laice, ele cuprind deseori elemente ilustrînd viața de fiecare zi a artistului medieval. Astfel, interpretînd figurativ textele religioase, elemente locale și motive realiste își fac totuși loc în miniatură încă din epoca feudală, fapt ce se poate constata și în scrierile ilustrate orientale, bizantine și apusene. Miniatura reprezintă uneori și calea prin care aceste elemente, rezultat al unei observații directe, s-au introdus în domeniul picturii murale, determinînd în stilul acesteia chiar schimbări esențiale. De altfel, cu toate deosebirile de concepție și tehnică ce există între cele două arte, se poate înregistra și o înrîurire a picturii murale asupra miniaturii de manuscrise. Alteori însă, asemănările dintre aceste două expresii artistice sînt simplul rezultat al stilului unei epoci.

În studiul de față vom încerca să urmărim tocmai acest fapt, analizînd din acest punct de vedere manuscrisele de la mănăstirile Suceviița și Dragomirna. În arta miniaturii moldovenești el constituie trăsătura originală a operelor de la sfîrșitul veacului al XVI-lea și începutul veacului al XVII-lea.

Manuscrisele ilustrate aflate la mănăstirea Suceviița pot fi împărțite în mai multe grupe.

Dintr-un prim grup fac parte: Tetraevanghelul 25/1863 (I)[1] de la Neagoe Basarab și Tetraevanghelul 23/1863 (II). Ambele țin de miniatura Țării Romînești din veacul al XVI-lea și se crede că ar fi fost aduse în Moldova de Movilești, în timpul luptelor acestora pentru obținerea tronului Țării Romînești.

Manuscrisul 23/1863, ferecat în 1606 de Ieremia Movilă, este deosebit de interesant pe de o parte prin faptul că ne redă portretele lui Alexandru al II-lea (1568—1577) și Mihnea Turcitul (1577—1583), pe de altă parte pentru frumusețea și bogăția artistică a ilustrațiilor. Preciziunea desenului personajelor în costume orientale, a animalelor exotice în mișcare, este remarcabilă. Scene pline de umor ca în imaginile de Epinal — înviorează ilustrațiile. Fonduri bogat arhitecturate completează scenele. Unele stîngăcii în redarea peisajelor în care apar lacuri sînt rare excepții în ansamblul atît de abil al desenului. Frontispiciile evangheliilor, din chenare florale și geometrice, închid cîmpul central în care se află înscrise un număr de medalioane și constituie o compoziție neobișnuită. O vom regăsi mai tîrziu în manuscrisele lui Anastasie Crimcovici de la Dragomirna. După Sirarpie Der Nersessian, acest manuscris ar fi fost executat în jurul anului 1568.

Cele patru miniaturi cu portrete, reprezentînd pe Alexandru al II-lea și pe fiul său Mihnea Turcitul, au determinat pe Sirarpie Der Nersessian — care a cercetat comparativ acest manuscris să constate similitudinea dintre manuscrisul 23/1863 și manuscrisul slav Curzon 153, scris în 1356 din ordinul țarului

[1] Cifrele romane în paranteze rotunde reprezintă trimiterea la descrierea manuscriselor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bulgar Alexandru și care conține — ca și manuscrisul muntenesc — portrete de domnitori, pe cel al țarului Ioan Alexandru, al soției sale Teodora, al fiilor și fiicelor lor. Pe de altă parte, autoarea subliniază înrudirea evidentă a acestor două manuscrise cu manuscrisul grecesc Paris 74[1]. O inscripție (fila 5) arată că manuscrisul Curzon 153 a circulat în Moldova, fiind cumpărat de Alexandru cel Bun. În secolul al XV-lea manuscrisul se afla la muntele Athos — danie, probabil, a unuia din domnitorii Moldovei — unde, în 1836, a fost găsit de Robert Curzon.

Manuscrisul muntenesc 23/1863 prezintă și numeroase ilustrații în strînsă legătură cu textul. În afară de figurile evangheliștilor — miniaturi în plină pagină — celelalte ilustrații se află toate în cuprinsul textului și sînt de mici proporții. Uneori pentru a da o mai mare amploare ideii urmărite de artist, cîte două-trei miniaturi se succed în text. Numele scenelor nu sînt indicate. Cele cîteva miniaturi mai bine păstrate ne permit să constatăm frumusețea excepțională a coloritului lor. Printre nuanțele de albastru, brun, cafeniu și violet, predomină roșul și verdele. Aureolele și faldurile sînt indicate cu aur. Pentru falduri artistul a folosit tehnica liniilor paralele de aur ce va constitui o caracteristică a manuscriselor lui Anastasie Crimcovici.

Un al doilea grup îl alcătuiesc manuscrisele străine dăruite mănăstirii. Printre acestea menționăm manuscrisul 22/1863 (III), care a aparținut patriarhului Antiohiei și a fost dat în 1587 mănăstirii Suceviița de către Gheorghe Movilă. Manuscrisul a fost ferecat, în 1606, de Ieremia Movilă.

În sfîrșit, al treilea și cel mai important grup îl constituie manuscrisele moldovenești. Pe acesta îl vom analiza pe larg în studiul de față. Acest grup cuprinde printre altele: Tetraevanghelul 24/1863 (IV), Tetraevanghelul de la Ștefan Tomșa scris de Dumitru Pisarul și comandat de domnitorul Moldovei pentru ctitoria sa mănăstirea Solca (423 II 57 B) (V) — operă păstrată azi la Suceviița și Tetraevanghelul (423 I) (VI) din 1613, făcut de mitropolitul Efrem pentru mănăstirea Vatra Moldoviței.

Manuscrisul 24/1863 este cel mai interesant pentru studiul ce ne-am propus. El datează din timpul lui Ieremia Movilă. Analizînd miniaturile deosebit de bogate ale acestui manuscris, Sirarpie Der Nersessian, subliniază filiațiunea lor cu cele ale Tetraevanghelului de la Elisabetgrad. Ea arată că, deși ambele derivă din prototipul grecesc Paris 74, ele prezintă totuși unele diferențieri față de acesta din urmă. Totodată, cercetătoarea scoate în evidență trăsăturile proprii miniaturistului moldovean, în arta căruia se regăsesc, pe de o parte, elemente frecvent folosite în pictura murală, iar pe de altă parte, elemente împrumutate din arta rusă.

Ca și în pictura murală, elemente locale, ca de pildă, păstori în port țărănesc, sînt introduse printre scenele acestui manuscris. Iar tabloul votiv al Movileștilor, de la sfîrșitul manuscrisului 24/1863, reproduce în compoziția sa pe cel din biserica mănăstirii Suceviița. Spre deosebire însă de operele anterioare din arta miniaturii moldovenești a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea, în această lucrare tendința spre efectul decorativ înlocuiește din ce în ce mai mult liniile mai sobre ale unui decor în stil antic, caracteristic miniaturii bizantine.

Stabilirea trăsăturilor proprii acestor ilustrații ne rezolvă totuși problema identificării numelui artistului miniaturist care le-a executat. Un studiu comparativ cu manuscrisele lui Anastasie Crimcovici de la mănăstirea Dragomirna ne îndreptățește să-i atribuim această operă. Ea este cu atît mai interesantă, cu cît întrunește, la o epocă anterioară celor de la Dragomirna, trăsăturile pe care vom

---

[1] S. Der Nersessian, Two slavonic parallels . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încerca să le subliniem în studiul grupului de manuscrise aparţinînd acestei mănăstiri. Totodată, trebuie relevat faptul că manuscrisul 24/1863 marchează trecerea de la manuscrisul muntenesc 23/1863, de a cărui influenţă stilistică se resimte de altfel, la ilustraţia mai liberă, din ce în ce mai personală, care caracterizează manuscrisele lui Anastasie Crimcovici executate pentru ctitoria acestuia. Este interesant de constatat că, pe măsură ce artistul se apropie de sfîrşitul operei sale de la mănăstirea Suceviţa, stilul său se precizează. Felul de a trata umbrele prin linii paralele de aur şi arhitectura cetăţilor cu turle moldoveneşti sînt tot atît de frecvente aici, ca şi în lucrările sale de mai tîrziu, în special în Psaltirea din 1616, în care Anastasie Crimcovici atinge maximul realizărilor sale artistice. La sfîrşitul manuscrisului un cartuş de formă barocă, înconjurat de motive florale, atît de similar celui din manuscrisul 354/28 de la Dragomirna, menit în celelalte lucrări să înscrie numele artistului, a fost lăsat liber. Deşi nici o indicaţie scrisă nu aminteşte numele lui Anastasie Crimcovici sau a vreunui alt artist contemporan cu el, asemănările stilistice şi apariţia tocmai a acelor trăsături, care vor constitui specificul operelor ctitorului Dragomirnei justifică atribuirea acestui manuscris tot lui Anastasie Crimcovici. Manuscrisul poate fi considerat printre primele sale opere cunoscute azi.

Mănăstirea Dragomirna păstrează cel mai mare număr de opere executate de Anastasie Crimcovici şi de miniaturiştii şcoalei conduse de el. Faptul că mitropolitul Crimcovici obişnuia să introducă în textele de danii ale manuscriselor dăruite ctitoriei sale «afurisenii»[1] din cele mai grozave pentru cei ce ar îndrăzni să şi le însuşească fără aprobarea soborului mănăstiresc, ar putea explica răscumpărarea de-a lungul veacurilor XVII şi XVIII a tuturor manuscriselor înstrăinate din mănăstire.

Activitatea şcoalei de miniaturişti de la Dragomirna este strîns legată de viaţa culturală desfăşurată în mănăstire, mai ales în epoca în care Anastasie Crimcovici, ajuns mitropolit al Moldovei, zideşte, în 1609, biserica cea mare.

Dar dacă Tetraevanghelul 354/28 (VII) purtînd data de 1 septembrie 1609, este întîiul manuscris executat în acest atelier, calitatea execuţiei sale, varietatea şi somptuozitatea ilustraţiilor dovedesc că nu poate fi vorba de o operă de început (pl. I). Am arătat asemănările dintre manuscrisul 24/1863, anterior celor de la Dragomirna, cu manuscrisele şcoalei lui Anastasie Crimcovici, amănuntele tehnice şi înrudirile stilistice permiţînd atribuirea acestuia tot aceleiaşi şcoale. Pe de altă parte este probabil că hrisovul din 1587, în care se pomeneşte de un «Ilea diac Crimcovici» se referă tot la viitorul ctitor al Dragomirnei, poate sub numele său de mirean.[2]

Scenele în plină pagină se înmulţesc în această lucrare şi totodată complexitatea lor se amplifică. Ele ilustrează episoade din viaţa lui Isus, ca: «Înălţarea» (c. I, fila 6 v.), «Schimbarea la faţă» (c. I, fila 7 v.), «Naşterea» (c. I, fila 8 v.), «Botezul» (c. I, fila 9 r.), «Coborîrea în iad» (c. I, fila 9 v.), etc. Tot astfel întîlnim mai frecvent două scene tratate pe o singură pagină, ca de pildă, momente din patimile lui Isus redate în succesiune: «L-au luat pe Isus şi l-au înălţat pe

---

[1] Cf. însemnările din Tetraevanghelul din 1609 (354/28), caietul I, filele 11 r—16 v; Tetraevanghelul din 1609 (354/29), caietul I, filele 1—7 v; Apostolul din 1610, fila 304 v.; Liturghierul din 1610 (354/34), caietul I, fila 7 r.; Liturghierul din 1610 (346/1864), caietul I, fila 1; Liturghierul din 1616 (354/33), caietul I, filele 2 r—10 r şi Psaltirea din 1616 (354/32), caietul XXV, fila 5 r.

[2] Cf. Doc. 428 din «Documente privind istoria Romîniei», veacul XVI, A Moldova, Ed. Academiei R.P.R., 951, vol. III, 1571—1590, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ilustrator: Fl. Jipescu

PLANȘA I

Mănăstirea Dragomirna. Tetraevanghel. Evanghelistul Ioan.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cruce », și « Răstignirea »; « Coborîrea de pe cruce » și « Îngroparea lui Isus » (c. XXVII, filele 1r. și 1v.).

Bogatele împletituri și chenare florale ce decorează frontispiciile, predominanța aurului și roșului cardinal, contribuie la somptuozitatea acestui manuscris, executat, după cum indică inscripția, de însuși Anastasie Crimcovici.

Al doilea Tetraevanghel (354/29) (VIII), e lucrat tot pentru mănăstirea Dragomirna și isprăvit la 18 septembrie al aceluiași an (1609). A fost comandat de Anastasie Crimcovici unui « diac străin » Vasilievici Bealinschi, care a scris textul. Deși mai puțin bogat ilustrat — numai prin trei compoziții în plină pagină reprezentînd pe evangheliștii Marcu, Luca și Ioan — varietatea și eleganța frontispiciilor, echilibrul compoziției, armonia de culori ce caracterizează în special miniaturile în plină pagină, minuțiozitatea detaliilor, desăvîrșirea ansamblului, fac din acest manuscris una din operele cele mai reușite ale școalei de la Dragomirna.

Evoluția spre complexitatea ilustrațiilor poate fi urmărită cronologic. Liturghierul (354/34) (IX), scris tot de Bealinschi, Apostolul ce se află[1] la Viena și Liturghierul (347/864) (X) — toate trei danii din 1610 ale lui Anastasie Crimcovici pentru mănăstirea Dragomirna — cuprind noi trăsături caracteristice operelor școlii acestuia.

În Liturghierul 354/34, portretul lui Anastasie Crimcovici apare alături de figurile sfinților Ioan Gură de Aur (Zlataust), Vasile cel Mare și Grigorie Bogoslovul, scena « Coborîrii Sfîntului Duh », sfinții Enoch, Ilie și Ioan, toate în plină pagină. Alăturarea sfinților Enoch, Ilie și Ioan este cu totul originală și trebuie pusă în legătură cu hramul mănăstirii. Ilustrațiile acestui Liturghier, ca și cele din manuscrisul 354/29, excelează prin desăvîrșirea tehnică.

Ultimele lucrări din același grup, aflate tot la mănăstirea Dragomirna, sînt Tetraevanghelul (354/27) (XI) din 6 septembrie 1616, Liturghierul 354/33 (XII) și Psaltirea 354/32 (XIII). Ca și manuscrisul 354/28, ele poartă mențiunea că au fost zugrăvite de Anastasie Crimcovici.

Bogăția ilustrațiilor, varietatea și originalitatea compozițiilor, în care scene de luptă și scene cu muzicanți sînt încadrate de bogate fonduri de arhitectură reprezentînd siluetele elegante ale bisericilor moldovenești, felul deosebit în care artistul a înțeles să se reprezinte în fața bisericii mici de la Dragomirna, diferențiază aceste miniaturi de operele ce nu poartă mențiunea numelui său și care — deși dezvoltate pe aceeași linie și desigur sub directa supraveghere a lui Anastasie Crimcovici — rămîn totuși opere de atelier.

Trebuie să adăugăm acestor lucrări și manuscrisele aparținînd azi colecțiilor străine, cum este Tetraevanghelul din biblioteca Universității din Lvov (1614—1616)[2], cel semnalat de N. Iorga, din 1618[3], și cel terminat de « mîna popei Manoil din Suceava » după moartea lui Anastasie Crimcovici[4]. Și aceste lucrări sînt toate opere de atelier. Semnalat de Sirarpie Der Nersessian, Tetraevanghelul de la Universitatea din Lvov a fost comandat de Anastasie Crimcovici tot pentru mănăstirea Dragomirna. Textul a fost scris de călugărul Teofil de la mănăstirea Voroneț și terminat în 1614, iar ilustrațiile au fost executate de zugravul Ștefan din Suceava și terminate în 1616. Acest Tetraevanghel ar putea proveni de la

---

[1] I. Bogdan, Cîteva manuscripte slavo-romîne din Biblioteca Imperială din Viena. Anal. Acad. Rom., Seria II, tom. XI, Mem. Sect. Ist. București 1889, p. 21—27.

[2] S. Der Nersessian, Two slavonic parallels . . .

[3] N. Iorga, Două manuscripte înstrăinate ale lui Anastasie Crimcovici în « Revista Istorică », 1933, XIX, p. 17.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

biserica Frăţiei Adormirii Maicii Domnului din Lvov, a cărei reclădire o începuseră Movileştii.

Documentele vremii pomenesc, încă din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, de o frăţie a zugravilor din Suceava. Organizată după modelul frăţiilor ruso-lituaniene, membrii ei par a fi fost specializaţi în arta împodobirii cu miniaturi a manuscriselor. Zugravul Ştefan, care a lucrat pentru Anastasie Crimcovici, trebuie să fi fost un membru al acestei frăţii.

Nu se cunosc la Dragomirna manuscrise lucrate sau donate de Anastasie Crimcovici ulterioare anului 1616, data scoaterii acestuia din scaunul de mitropolit al Moldovei.

Cu excepţia Tetraevanghelului 354/29 din 1609, toate manuscrisele de la mănăstirea Dragomirna sînt scrise pe pergament. Manuscrisul 354/29 este scris pe hîrtie vărgată, cu filigran compus dintr-o ancoră înscrisă într-un cerc, prevăzută cu o stea deasupra (fig. 14). Atît în Moldova cît şi în Ţara Romînească se mai cunosc manuscrise pe hîrtie cu filigran similar, identificată ca fiind de provenienţă veneţiană. Printre cele din Ţara Romînească se cunoaşte Evangheliarul scris în 1583 la Craiova de Popa Sîrbul[1].

Litera manuscriselor lui Crimcovici este uncială, la unele semiuncială. Manuscrisele sînt scrise cu pană de gîscă, în tuş negru. Textul, uniform repartizat pe 18—20 rînduri pe foaie, este reliefat cu puncte de aur sau de tuş roşu şi cu litere, colorate tot cu roşu şi aur. Caligrafii şi chrisografii au utilizat într-o mare măsură majusculele formate din împletituri (pl. II), desenate cu aur şi viu colorate în roşu, albastru, verde. Ei mai folosesc — în cursul aceluiaşi text — şi o literă subţire şi înaltă, cu înflorituri aurite, fin colorată într-o singură tonalitate, de obicei în albastru, verde sau roşu (pl. II). O scriere uncială simplă, de mărime intermediară între mărimea literei titlului şi cea a textului, serveşte pentru scrisul titlurilor şi începutul capitolelor secundare. Pentru fixarea aurului, miniaturiştii moldoveni întrebuinţează — ca şi cei bizantini — un fond de miniu, ce apare, acolo unde a căzut foiţa de aur, cu tonalitatea lui roşie. Acest text, variat din punctul de vedere al caligrafiei, viu colorat pe alocuri pentru a evita monotonia, vădeşte, de la amănuntele punctelor pînă la distribuirea în pagină a diferitelor litere colorate, un deosebit şi nedesmînţit simţ decorativ. Textul este completat şi de o luxuriantă decoraţie florală, executată în acuarelă (fig. 1), care înconjoară chenarele miniaturilor, formează vignetele şi se intercalează uneori chiar în text. În unele manuscrise întîlnim ornamente în formă de cartuşe (fig. 2 a, b, c,), ca de pildă un scut de armoarie, în care sînt scrise cu litere cursive însemnările de danie ale ctitorului. Începuturile evangheliilor şi ale capitolelor sînt împodobite cu frontispicii (fig. 3 şi pl. III), perfect armonizate cu coloritul miniaturilor. Chenare mai înguste şi mai simplu decorate, cu motive ce amintesc ornamente din manuscrisele munteneşti — destul de răspîndite pe atunci în Moldova — sau cu palmete, indică începuturile de pagină la predoslovii şi cazanii.

Dar trăsătura caracteristică a acestor manuscrise o constituie bogăţia miniaturilor ce ilustrează textul. Numărul lor este sensibil mai mare faţă de cel din manuscrisele moldoveneşti anterioare, aşa cum se poate vedea, de exemplu, la manuscrisele din vremea lui Ştefan cel Mare de la mănăstirile Neamţ şi Putna. Alteori, după cum am arătat găsim două miniaturi pe aceeaşi pagină sau ilus-

[1] V. Brătulescu, Miniaturi şi manuscrise din Muzeul de artă religioasă, Bucureşti, 1939, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

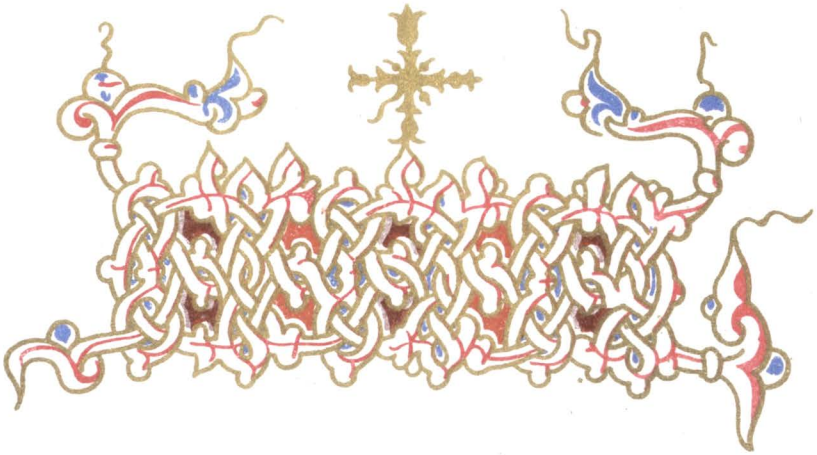
Ilustrator: Fl. Jipescu

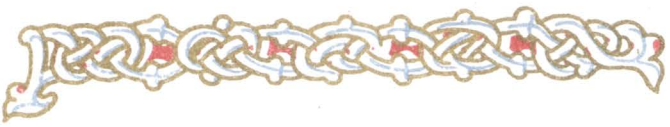
PLANȘA II

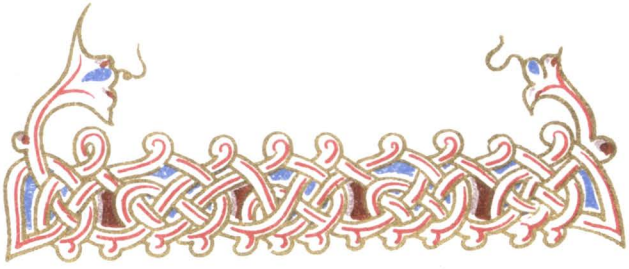
Mănăstirea Dragomirna. Inițială din împletituri. Psaltirea 1616. Liturghier 1610. Litere de aur cu înfloriturі din manuscrisul lui Anastasie Crimcovici de la mănăstirea Dragomirna.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro







Ilustrator: Fl. Jipescu

PLANŞA III

Frontispicii din manuscrisele lui Anastasie Crimcovici dela mănăstirea Dragomirna

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

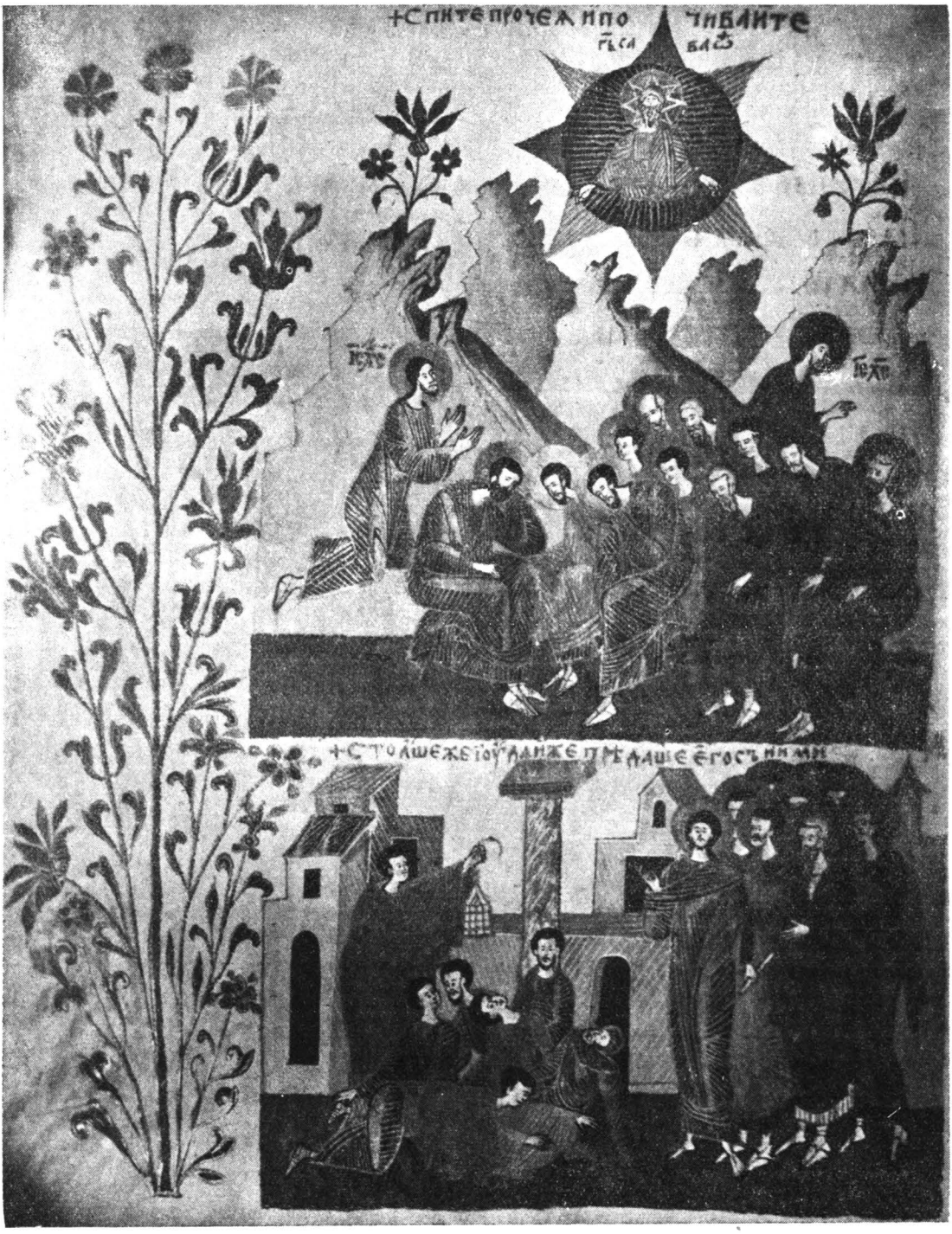
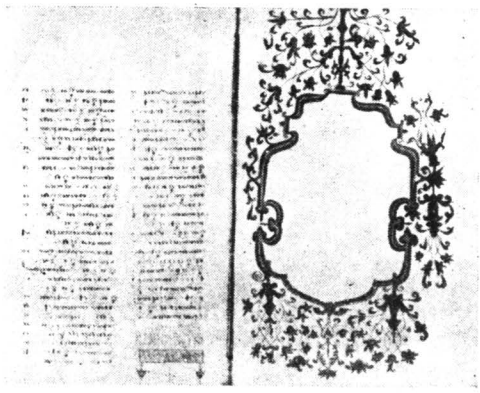


Fig. 1 — Mănăstirea Dragomirna. Tetraevanghel, 1609. Pagină de ornamentație florală, marginală

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trații intercalate chiar în text: această alternanță a unei ornamentații bogată în sine constituie frumusețea acestor manuscrise care astfel corespund scopului urmărit de artist, acela de a satisface gustul și ochiul cititorului, făcîndu-i textul mai ușor și mai explicit. Cercetătorii care au făcut studii în această direcție au observat că față de manuscrisele anterioare însăși repartiția acestor scene în cadrul textului este nouă. Astfel, se introduc scene la începutul și sfîrșitul textului, și pagini întregi cu miniaturi, reprezentînd teme mai importante din text, așezate chiar înaintea reprezentării evangheliștilor. Printre acestea, cele care revin mai des și a căror tratare este vădit asemănătoare, sînt: reprezentarea hramului



a

b

c

Fig. 2. — Ornamente în formă de cartușe
a și c, *Mănăstirea Suceviița Tetraevanghel, 1607.* b, *Mănăstirea Dragomirna, Psaltire, 1616*

celor două biserici de la Dragomirna prin scena « Coborîrii sfîntului duh » și reprezentarea « Învierii » sub forma « Coborîrii în iad » (fig. 4, a, b) (Anastasis), sfinții Enoch, prorocul Ilie și Ioan Teologul, patronii bisericii, care apar totdeauna în atitudini și compoziții similare cu reprezentarea din liturghiere a sfinților Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigorie Bogoslovul.

O altă trăsătură caracteristică a miniaturilor dăruite de Anastasie Crimcovici mănăstirii Dragomirna este redarea portretului său (fig. 5 și fig. 6). El apare în atitudine de rugăciune, îmbrăcat în costumul său de înalt prelat, ținînd în mînă un filacter. Imaginea sa însoțește pe sfinții patroni Enoch, prorocul Ilie și Ioan Teologul, sau apare în josul paginilor unde sînt reprezentați — mai ales în Liturghiere — sfinții Grigore, Vasile și Ioan. În lucrările mai însemnate,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

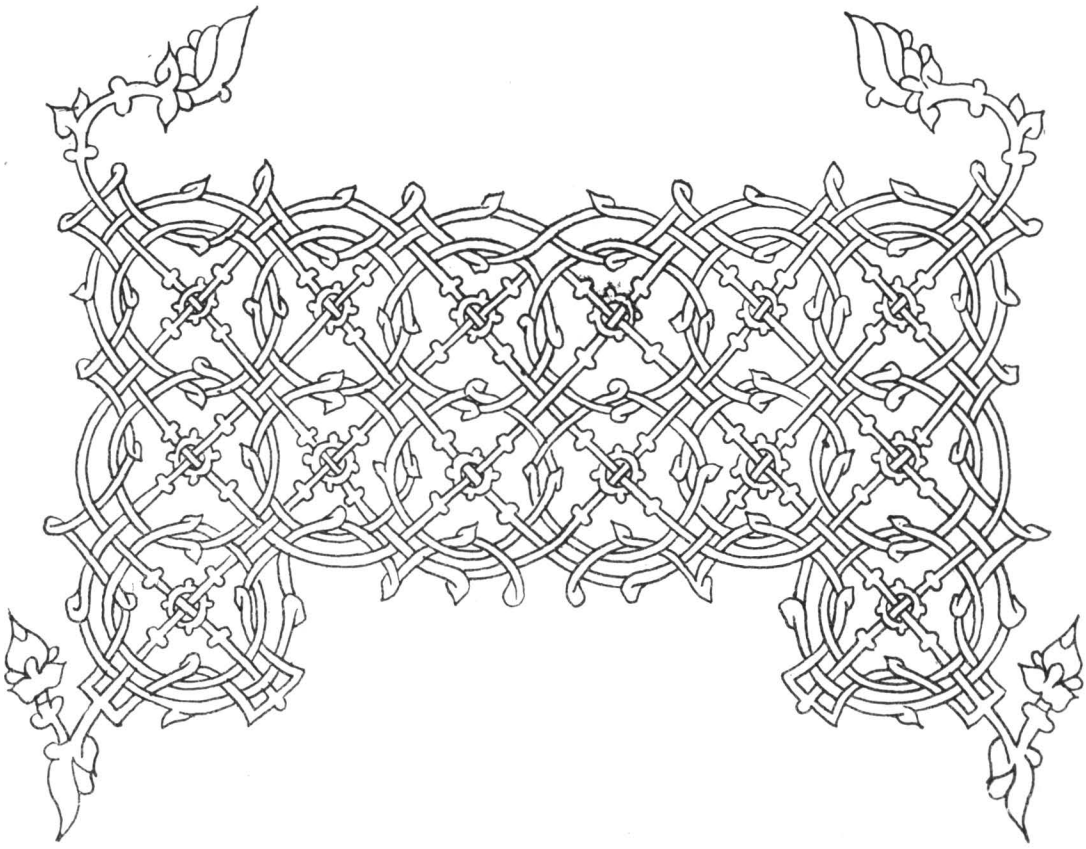


Fig. 3. — Mănăstirea Dragomirna. Tetraevanghel (354/29). Frontispiciu din împletituri

reprezentarea ctitorului se transformă, într-un adevărat tablou votiv, donatorul avînd în fața sa o biserică ce reproduce silueta bisericii schitului de la Dragomirna, prima ctitorie a lui Anastasie Crimcovici.

Sirarpie Der Nersessian a arătat în studiile sale că portretul constituie o trăsătură comună manuscriselor Paris 74, din secolul al XI-lea, și Curzon 136 din secolul al XIV-lea. De altfel nici în arta feudală romînească el nu este o temă nouă. În Moldova se înregistrează, încă din secolul al XV-lea, în afară de tablourile votive din ansamblurile picturilor murale, realizări de acest gen în broderii și miniaturi. Portretul lui Ștefan cel Mare din Evangheliarul de la Humor (1473) a fost de nenumărate ori dat de exemplu pentru tendințele realiste ce-l caracterizează. Spre deosebire de acesta, portretele înfățișînd pe Anastasie Crimcovici sînt reprezentări stereotipe ale aceluiași model. În manuscrisul comandat de Anastasie Crimcovici zugravului Ștefan din Suceava, manuscris care se păstrează azi la Lvov, întîlnim, în afară de figura ctitorului mănăstirii Dragomirna, și chipurile părinților săi, Ion și Cristina, caz unic în miniatura moldovenească, iar pe ferecătura comandată de el pentru Tetraevanghelul 354/27, din 1616, a cerut să fie reprezentat și Ștefan Tomșa, domnul de atunci al Moldovei.

S-a observat că în arta miniaturii transformările sînt mai puțin simțite, că ele se produc încetul cu încetul, prin modificări aduse de fiecare miniaturist în parte. Legată de arta lumii bizantine și orientale, moștenind spiritul conservator al Bizanțului, miniatura ar putea să pară la o analiză superficială, arta unui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

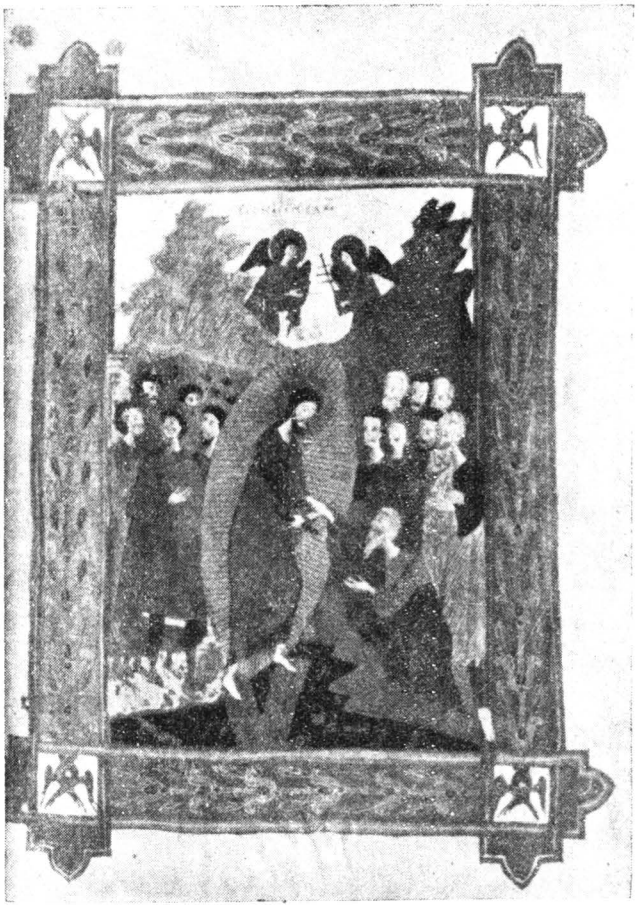


Fig. 4. — a Mănăstirea Dragomirna, Tetraevanghel, 1616
Coborîrea Sfîntului Duh.

Fig. 4. — b Mănăstirea Dragomirna, Tetraevanghel, 1616
Coborîre în iad

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

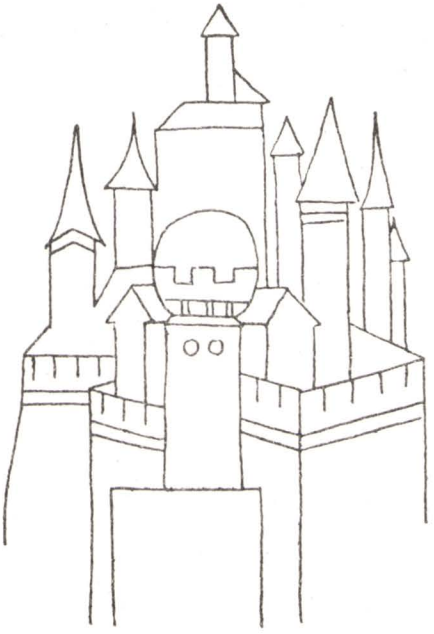
Fig. 5. — Portretele lui Anastasie Crimcovici din manuscrisele de la mănăstirea Dragomirna

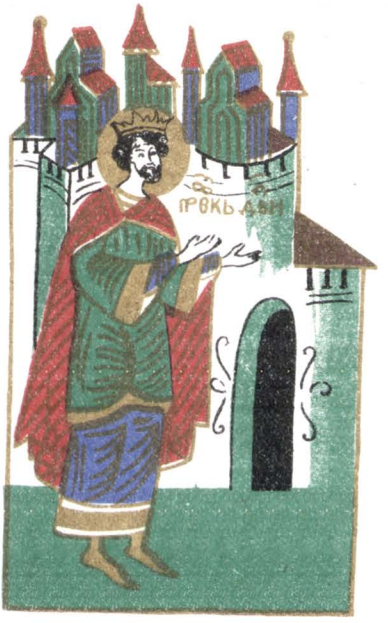
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. —Mănăstirea Dragomirna, Tetraevanghel, 1616
Cina dela Mamvri cu portretul lui Anastasie Crimcovici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simplu copist. Și totuși ea implică o serie de posibilități de înnoire. În această direcție artiștii miniaturiști de la Dragomirna și-au dovedit inventivitatea și originalitatea. Ei întrerup monotonia copierii servile a modelului, introducînd în compozițiile lor o serie de elemente locale ce contribuie la unitatea de stil a operelor lucrate în acest atelier. Astfel, ca și în picturile murale, întîlnim scene de luptă, scene cu muzicanți (pl. IV) și acele fonduri arhitecturale, în care apar cetăți, turlele bisericilor moldovenești, pe care artiștii erau obișnuiți să le vadă în jurul lor. Între acestea se remarcă în special cele din Psaltirea din 1616, unde mai apar și chivoturi în formă de biserici de o arhitectură foarte asemănătoare cu cea a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava (fig. 7). Acestea prezintă, ca și monumentele din acea vreme, sistemul de a înveli monumentele bazat pe acoperirea în parte a fiecărui element din plan, așa cum mai apare azi doar în tablourile





Ilustrator: Fl. Iipescu

Fig. 7. — Psaltirea 1616. Chivoturi în formă de biserici

votive. Aceste elemente locale își făcuseră apariția, datorită unor artiști autohtoni, în picturile murale din veacul al XVI-lea de la Humor, Vatra Moldoviței, Voroneț și Suceviță. Legătura dintre pictura murală și arta miniaturilor apare mai clar dacă comparăm picturile murale de la Dragomirna (fig. 8) cu manuscrisele executate pentru această mănăstire. Fondurile de arhitectură sînt tratate în spiritul picturii murale din naosul mănăstirii Dragomirna, iar în scenele miniaturilor regăsim teme tratate în spiritul literaturii populare, ca și în pictura bisericilor. Aceasta se observă atît în scena « Judecății din urmă » sau în scenele reprezentînd pe Isus cu apostolii și pe Maica Domnului cu profeții, ale căror compoziții sînt similare cu cea a « Arborelui lui Ieseu » din picturile murale, cît mai ales în scena « Botezului » (pl. V) și a « Coborîrii în iad ».

Tot după modelul picturilor murale este reprezentată Sfînta Treime (pl. VI), sub forma « Cinei de la Mamvri » în care — ca și la Sucevița, în cupola pronaosului — întîlnim figura călărețului care își înjunghie taurul pe care este călare (fig. 9).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

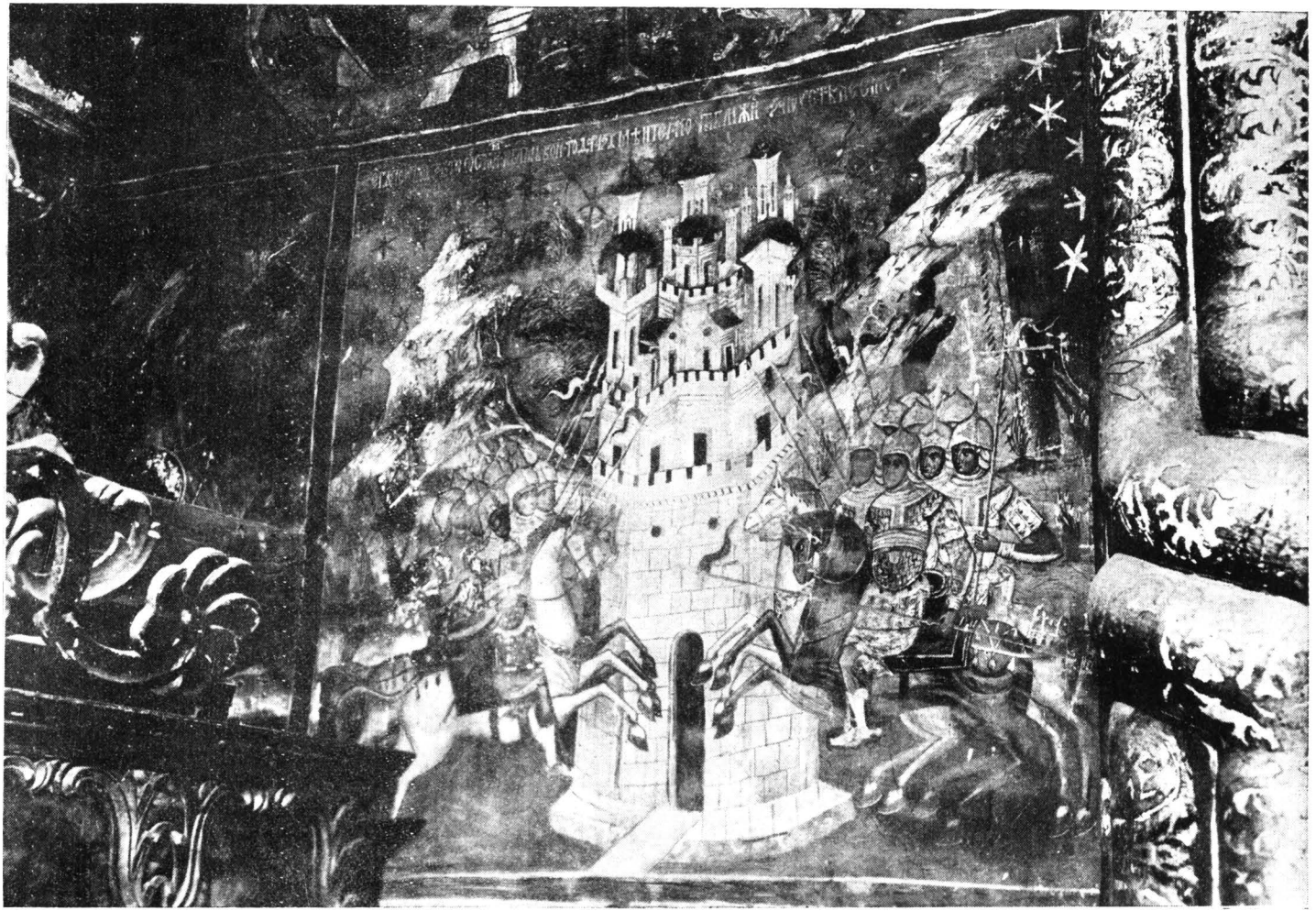


Fig. 8. — Scenă din pictura murală din naosul mănăstirii Dragomirna

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

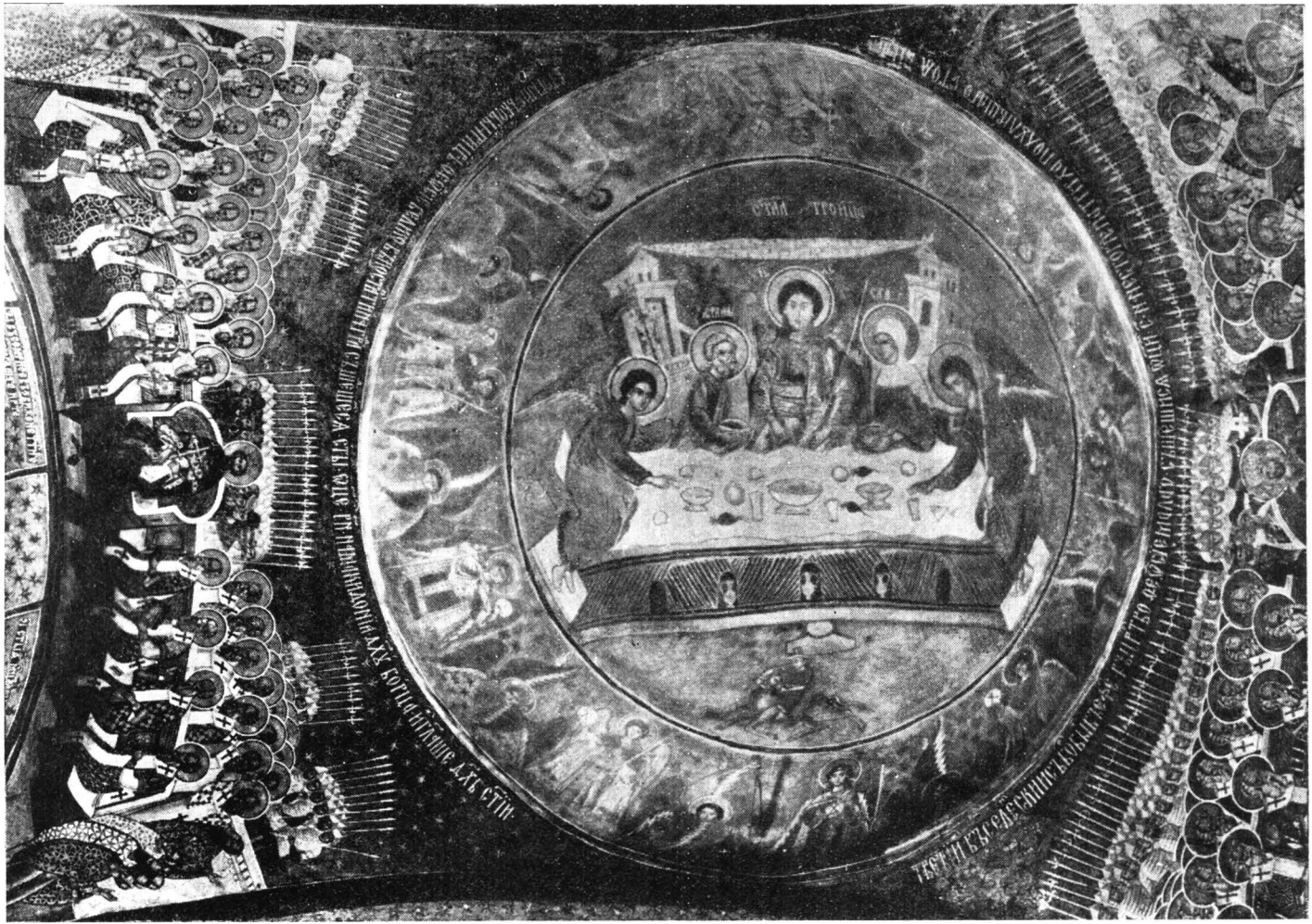


Fig. 9. —Mănăstirea Suceviţa. Cina de la Mamvri (Sfînta Troiţă)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toate aceste particularități, care dau unitate de stil operelor dăruite de Anastasie Crimcovici mănăstirii Dragomirna, se datoresc iconografiei romînești de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Ele se întîlnesc în special în operele executate de meșteri zugravi proveniți din mediul artistic al picturii moldovenești din veacul al XVI-lea, familiarizați cu formele locale ca, de altfel, și miniaturiștii din atelierul de la Dragomirna.

La sfîrșitul veacului al XVI-lea și începutul veacului al XVII-lea se recunoaște în miniatura moldovenească și influența artei ruse, introdusă prin circulația icoanelor și manuscriselor slave. Este o epocă în care legăturile politice și culturale cu Kievul sînt îndeobște cunoscute. Figurile sfinților au tipuri asemănă-

Fig. 10. —Mănăstirea Suceviță. Tetraevanghel. Ferecătură (24/1863)

toare celor din icoanele rusești, tehnica liniilor de aur paralele este tot de origine rusească, ea constituind — după cum am arătat — una din caracteristicele miniaturilor de la Dragomirna.

Mai trebuie menționat faptul că în operele ce ni s-au păstrat la Suceviță și Dragomirna găsim caractere proprii și în arta prelucrării metalelor de la începutul veacului al XVII-lea. Ele pun în lumină contribuția meșterului local, care — întocmai ca meșterii atelierelor săsești — conștient de prestigiul său de artist, își semnează operele cu marca sa de argintar. Aceasta se poate vedea atît pe ferecătura Tetraevanghelului 24/1863 de la Suceviță (fig. 10) cît și pe cea din 1609 (354/29) de la Dragomirna (fig. 11 și 12), care poartă următoarea inscripție gravată pe marginea ferecăturii, în interior: « robul lui dumnezeu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

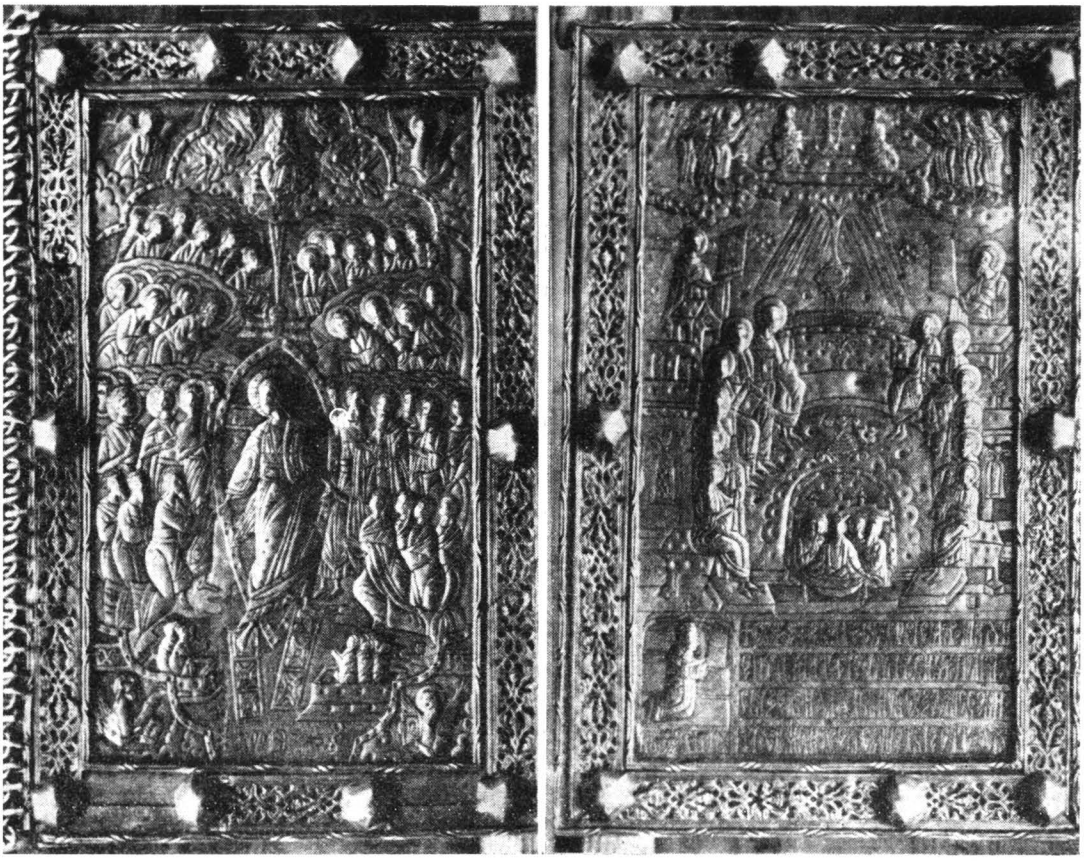


Fig. 11. —Mănăstirea Dragomirna. Ferecătura Tetraevanghelului din 1609 lucrată de meșterul argintar Gligorie Moesiu

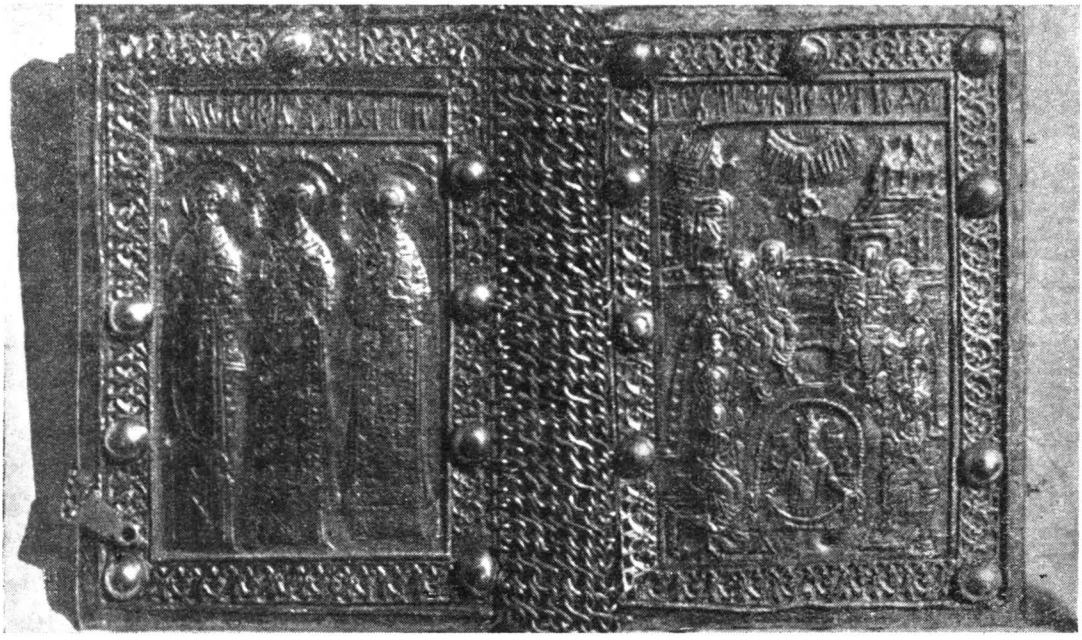


Fig. 12. —Mănăstirea Dragomirna. Ferecătura Liturghierului (354/34) din 1609

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gligorie Moesiu, a făcut». Marca sa, deşi asemănătoare cu cele ale meşterilor saşi, se deosebeşte prin faptul că literele care reprezintă monograma sînt scrise cu caractere cirilice (fig. 13). Pe cînd lucrările anterioare în metal se datoresc în mare parte mesterilor străini, saşi şi armeni, întîlnim acum, pentru prima oară în arta moldovenească, numele unui artist local specializat în arta prelucrării metalelor. De altfel, documentele timpului arată că în secolul al XVI-lea existau în Moldova meşteri locali. Astfel, în 1573, Ioan Voevod întăreşte nepoţilor lui Petre zlătarul o parte din satul Popeşti, anume Vîrtoapele[1].

În 1598, Ioachim zlătarul din Suceava ferecă din porunca şi cu cheltuiala lui Gheorghe Izloveanu, pîrcălab de Hotin, un Evangheliar ce se găseşte la mănăstirea Putna.

★

Studiul manuscriselor din mănăstirile Suceviţa şi Dragomirna ilustrează atît în arta miniaturii, cît şi în pictura murală de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi în primele decenii ale secolului al XVII-lea, coexistenţa a trei tendinţe deosebite: o tendinţă conservatoare, bazată pe dorinţa păstrării elementelor moştenite din arta veacurilor precedente şi ilustrată prin ornamentaţia geometrică a frontispiciilor şi chenarelor din împletituri; o infiltrare în tematică şi în tehnică a elementelor împrumutate din arta rusă şi arta Ţării Romîneşti şi, în sfîrşit, folosirea cu predilecţie, pe o scară din ce în ce mai întinsă, a aspectelor din viaţa locală înconjurătoare. Împletind într-un tot unitar aceste trei elemente, artiştii miniaturişti care au executat operele de care ne-am ocupat au reuşit să imprime creaţiilor lor o orientare nouă. Astfel, s-a format la mănăstirea Dragomirna o şcoală de miniaturişti, în care mitropolitul Anastasie Crimcovici a avut un rol foarte activ. Importanţa unei personalităţi ca aceea a lui Anastasie Crimcovici, înzestrat cu gust şi înţelegere pentru manifestările artistice, nu se reduce deci numai la realizarea unor lucrări proprii de un înalt nivel artistic. Lui îi revine meritul de a fi ştiut să atragă şi să cultive în cadrul atelierului de la Dragomirna colaborarea meşterilor locali, cum este cazul lui Ştefan zugravul din Suceava, sau cel al caligrafului Teofil de la Voroneţ, pentru lucrările de pictură; a argintarului moldovean Gligorie Moesiu pentru arta prelucrării metalelor.

Şi astfel, miniaturile moldoveneşti din şcoala de la Dragomirna vădesc odată mai mult simţul artistic datorită căruia, prin îmbinarea tradiţiei şi influenţelor cu viziunea sa proprie, legată fundamental de realitatea înconjurătoare, artistul reuşeşte să creeze o artă ce poartă pecetea spiritului creator al poporului nostru.

DESCRIEREA MANUSCRISELOR CERCETATE[2]

I. Tetraevanghel (25/1863). Mrea. Suceviţa. Mss. pe hîrtie, Cuprinde XXXXVIII caiete[3].

Scris cu tuş negru. Literele cu accente roşii şi uneori albastre.

Ilustrat cu două frontispicii (unul la început, caietul I, fila 4, al doilea la sinaxar caietul XXXXII fila 4 v). din împletituri, cercuri îmbinate cu vrejuri şi animale stilizate. Executate pe fond de aur, colorate cu albastru, roşu, trandafiriu, verde şi aur. Aceste două pagini sînt acoperite cu o ţesătură subţire din mătase roşie, vărgată cu dungi galbene.

---

[1] Doc. 20, publicat în „Documente privind istoria Romîniei", veacul al XVI-lea A. Moldova, 1571—1590, Ed. Acad. R.P.R., 1951, vol. III, p. 13.

[2] Manuscrisele au fost cercetate în colaborare cu prof. Damian Bogdan care a descifrat şi tradus inscripţiile.

[3] În mod obişnuit un caiet cuprinde 8 file. Unele manuscrise ale lui Anastasie Crimcovici fac excepţie cuprinzînd 14 – 16 file (Mss. 354/27, mss 354/33).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Legătura de piele brună, ornamentată cu un chenar din motive presate, geometrice și zoomorfe, și cu o cruce în centru. Marginea cărții aurită și decorată cu 4 medalioane în care sînt scrise, prescurtat, numele celor 4 evanghelişti.

Ferecătura, din argint aurit, lucrată în « repoussé » (metal bătut) și cizelată, îmbracă legătura. Pe fața ferecăturii scena « Coborîrea în iad » (Anastasis), pe verso « Adormirea Maicii Domnului ». Patru bumbi lucrați în « repoussé », în colțuri.

Inscripție, în limba slavonă, în partea de sus a scenei « Coborîrea în iad »:

« Acest Tetraevanghel l-a făcut Io Neagoe V. V. și Domn ».

II. Tetraevanghel (23/1863). Mrea Sucevița. Mss. pe hîrtie de Veneția, filigranată, vărgată cu 6 vergi pe verticală. Filigran ancoră înscrisă într-un cerc, deasupra căruia se înalță o cruce. A fost reparat cu hîrtie de Brașov (filigran porc mistreț și coroană). Azi în foarte proastă stare de conservare, unele pagini fiind complet mucegăite. Cuprinde, după o adnotație scrisă pe prima pagină de V. Drăghiceanu, 309 file, 8 miniaturi mari, 351 miniaturi mici în text.

Scris cu litere unciale, cu tuș negru și roșu, 19—20 de rînduri pe pagină. Inițiale din împletituri, conturate cu roșu și colorate cu aur. Capitale simple de asemenea cu roșu și aur.

Ilustrat cu 4 frontispicii de formă pătrată ce au în centru un medalion cu figura evanghelistului respectiv. Medalionul central este înconjurat de medalioane cu sfinți și motive florale, care sînt dispuse diferit de la frontispiciu la frontispiciu. Viu și armonios colorate cu aur, roșu, violet deschis, verde, albastru cenușiu. Numeroase miniaturi în text, de mici dimensiuni, completează ilustrația. Sînt compoziții cu multe personaje, unele în costume orientale, viu colorate și cu animale în mișcare, redate printr-un desen precis. Fonduri de arhitectură reprezentînd cetăți. La sfîrșitul fiecărei evanghelii cîte o miniatură cu portretele lui Alexandru al II-lea și Mihnea Turcitul, domnii Țării Romînești (fila 86 v. Alexandru Voevod în costum de curte și Mihnea Voevod stau în fața evanghelistului Matei în atitudine de rugăciune; fila 161, Mihnea Voevod în fața evanghelistului Marcu, ambii prezentați sub arcade; fila 284 v., Mihnea Voevod în fața evanghelistului Ioan, tot sub arcade; fila 302 v., Alexandru Voevod în fața unui evanghelist al cărui nume nu este indicat, probabil evanghelistul Luca).

Ferecătură din argint aurit, lucrată în « repoussé » (metal bătut), fondul punctat, contururile, faldurile și ornamentele cizelate. Pe fața ferecăturii, scena « Coborîrea în iad » (Anastasis), pe verso « Sf. Nicolae » pe tron, încadrat sus în stînga de Maica Domnului, în dreapta de Isus Cristos, ambele figuri bust. Scenele sînt mărginite de o bordură cu motiv floral cizelat. Un fir de metal răsucit desparte bordura de cîmpul central. Cheotori și cotor din împletituri de inele turnate. Ferecătura îmbracă scoarțe de lemn învelite în catifea verde.

Pe verso ferecăturii următoarea inscripție în limba slavonă:

« Acest Tetraevanghel l-a ferecat și l-a înoit Io Ieremia Moghilă Voevod, în anul 7113 (1605), luna Av(gust) 25 ».

III. Tetraevanghel (22/1863). Mrea Sucevița. Mss. pe pergament. Cuprinde XXX caiete. Scris cu litere unciale, cu tuș roșu și aur. 19 rînduri pe filă. Inițiale din împletituri colorate cu aur, verde, galben, albastru, vișiniu. Capitale simple cu aur.

Ilustrat cu 4 frontispicii din împletituri, colorate cu verde, galben, albastru, vișiniu, alb și aur (caiet XXIV, fila 3 r.). Cinci chenare din împletituri mai simple, colorate cu verde, aur, roșu, portocaliu. Frontispiciul evanghelistului Ioan (caietul XXIV, fila 3 r.) este acoperit cu o foaie de mătase verde, scrisă cu următorul text în limba slavonă: « Părintele Ioachim patriarh al Antiochiei a dat această sfîntă icoană părintelui Gheorghe, episcop de Rădăuți. Episcopul Gheorghe a dat-o în nou ziditul său locaș și mănăstire numită Sucevița unde este hramul Învierii domnului dumnezeu și mîntuitorului nostru Isus Hristos, cine se va încumeta să ia sau episcop sau cineva dintre călugări, iar acela să fie neiertat de Hristos dumnezeu mîntuitorul nostru Isus Hristos și de 318 părinți cei din Nicheia și să fie socotit ca Iuda Iscariotul, în anul 7095(1587) ».

Ferecătură din argint aurit lucrată în « repoussé » (metal bătut), fondul punctat, contururile și ornamentele cizelate. Legătură în metal, acoperă scoarța de lemn îmbrăcată în catifea roșie. Pe fața ferecăturii scena « Coborîrea în iad » (Anastasis), pe verso « Sf. Nicolae ».

Următoarea inscripție, pe trei rînduri, pe verso ferecăturii jos:

« Io Ieremia Moghilă Voevod din mila lui dumnezeu domn al Țării Moldovei în anul 7114 (1606) luna martie, 12 zile ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un fir de metal răsucit, aplicat pe ferecătură, desparte cîmpul central de o bordură marginală decorată cu palmete. Cheotori turnate. Cotor din împletitură (lesă) din ineluşe turnate.

Dim.: 0,360/0,280. Cotorul 0,090.

IV. Tetraevanghel (24/1863). Mrea Suceviţa. Mss. pe pergament. Conţine LX caiete. O însemnare pe fila 1 r, scrisă de V. Drăghiceanu, menţionează 411 file. Numerotarea aceasta nu corespunde cu cea făcută cu creionul pe file, care marchează numai 312 file scrise, plus 2 albe (0,375/0,267).

Scris cu litere unciale cu tuş negru. 20 rînduri pe filă. Iniţialele din împletituri. Capitale scrise cu aur.

Ilustrată cu miniaturi în plină pagină şi foarte multe în text (în total 292 miniaturi, plus frontispicii din împletituri şi chenare înguste, tot din împletituri). Pe fila 4 r, din caietul XXXVIII, portretele Movileştilor în compoziţie de tablou votiv.

Ferecătură din argint aurit, lucrată în « repoussé » (metal bătut), fondul punctat şi cizelat. Pe faţă jos, în stînga, şi pe verso jos, în dreapta, marca argintarului Gligorie Moesiu. Scena de pe faţă reprezintă « Coborîrea în iad » cu simbolurile evanghelistilor în colţuri. Evanghelistul Marcu are ca simbol un vultur în loc de leu, iar evanghelistul Ion, leul în locul vulturului, ceea ce denotă că artistul nu era familiarizat cu iconografia. Pe spatele ferecăturii scena « Botezului ». Ferecătura are 4 bumbi la colţuri, dintre care lipseşte, pe verso, cel din stînga, de sus. Cheotori pe toate trei laturile. Cotor din împletitură de verigi turnate.

O inscripţie, în limba slavonă, gravată pe spatele ferecăturii jos, dă următoarele date:

« Acest Tetraevanghel l-a sîrguit şi l-a făcut şi l-a ferecat Io Ieremia Moghilă Voevod şi Doamna lui Elisabeta şi fiul lor Io Constantin Voevod şi l-a dat pentru pomenirea sa în nou zidita lor mănăstire numită Suceviţa unde e te hramul Învierei domnului dumnezeu şi mîntuitorului nostru Isus Hristos, în anul 7115 (1607), mart. 25 ».

V. Tetraevanghel (423 II, 57 B.) Mrea Suceviţa. Provine de la Mrea Solca. Mss. pe hîrtie vărgată. Cuprinde XXXIV caiete. Scris cu litere unciale, cu cerneală neagră şi roşie şi cu aur. 25 rînduri pe pagină (0,396/0,260). Litere de aur la începuturile textelor. Iniţiale din împletituri, colorate cu aur, roşu, verde, albastru. Capitale scrise cu aur.

Ilustrat cu 4 frontispicii din împletituri, la începutul fiecărei evanghelii şi cu chenare înguste, tot din împletituri şi motive florale (cerceluşi), colorate cu verde, portocaliu, albastru deschis.

Pe filele 1 r, 8 r, din caietul I, următoarea însemnare în limba slavonă, scrisă jos sub text:

« Cu voia tatălui şi cu ajutorul fiului şi cu săvîrşirea sf. duh/binefăcătorul şi de Hristos iubitorul Io Ştefan Voevod din mila lui dumnezeu domn al Ţării Moldovei, fiul binecinstitorului Ştefan Tomşa Voevod a binevoit Domnia sa/ şi a dat în nou zidita sa /mănăstire Solca unde este hramul sfinţilor fruntaşi apostoli Petru şi Pavel întru pomenirea şi amintirea sieşi şi părinţilor lui şi doamnei lui şi a fiilor lor de dumnezeu dăruiţi. Iar cine-l va lua din sfînta mănăstire fie pentru vreo trebuinţă sau cu binecuvîntarea soborului sau fără binecuvîntare/ şi nu-l va aduce iarăşi la mănăstire unul ca acela să fie blestemat şi treclet /de domnul dumnezeu şi de prea curata pururea fecioara Maria Maica lui dumnezeu şi de sfinţii fruntaşi apostoli Petru şi Pavel şi de toţi sfinţii. Amin/ în anul 7124/1616 luna august 1 ».

În caietul XXXIV, pe fila 6 r. următoarea însemnare:

« Şi a scris acest Tetraevanghel prea păcătosul Dumitru pisar. în anul 7124 (1616) august 1 ».

Manuscrisul cuprinde şi multe însemnări cu caracter religios scris de Ghedeon din Solca.

Legătura modernă în imitaţie de piele de porc, verde. Marginile cărţii vopsite cu roşu violet.

Dim: 0,396/0, 260.

VI. Tetraevanghel. (423/1). Mrea Suceviţa. Mss. pe pergament. Cuprinde XXXVI caiete.

Scris cu litere unciale, cu tuş negru şi roşu. Iniţiale din împletituri. Capitale scrise cu aur.

Ilustrat cu 4 frontispicii (caietul II, fila 1 r., caietul XII, fila 2 r., caietul XIX, fila 1 r, caietul XXIX, fila 7 r) şi cu chenare din împletituri şi flori stilizate. La frontis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picii de o parte și de alta, mîna cu deget indicatori, uneor ținînd un buchet de flori. Pe fila 1 v. un cadru din împletituri cu o cruce în partea de sus și cu o mînă care ține un buchet de flori, în partea de jos. Culorile: roșu, galben, violet deschis, verde, portocaliu, alb, aur.

O inscripție cu data 1613 arată că manuscrisul a fost făcut de Efrem, episcop de Rădăuți, pentru mănăstirea Vatra Moldoviței.

Legătura în mătase galbenă broșată, cu motiv floral. Ea îmbracă scoarța de lemn.

VII. TETRAEVANGHEL (354/28). Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XXXVIII caiete.

Scris cu litere unciale, cu tuș negru, roșu și aur. 19 rînduri pe filă (0,350/0,247). Inițiale din împletituri colorate și aurite. Capitale aurite.

Ilustrat cu multe miniaturi în plină pagină sau cîte două pe pagină (caietul I, fila 6 v.), « Înălțarea »; fila 8 r., « Adormirea Maicii Domnului », scenă cu fond de arhitecturi cu turle de biserici moldovenești; fila 8 v., « Nașterea lui Isus »; fila 9, « Botezul »; fila 9 v., « Învierea lui Isus »; fila 10 r., « Enoch cel drept, proorocul Ilie testviteanul, sf. Ion teologul »; fila 10 v., « evanghelistul Matei »; caietul XI, fila 7 r., « Spălarea picioarelor de către Isus »; fila 7 v., « Dormiți ceilalți și odihniți » și Statu Iuda cel vîndu pe Isus cu ei »; caietul fila 2 v., « evanghelistul Marcu »; caietul XVII, fila 1 v., « Au dus ostașii pe Isus la Pilat »; fila 4 r., « Coborîrea sf. duh »; fila 4 v., « apostolul Luca »; caietul XXVIII, fila 6 r., « L-au dus pe Isus la arhierei »; fila 6 v., « Batjocorîrea » (scenă cu muzicanți) « Împărțirea hainelor »; fila 7 r., « Iuda se căiește »; caietul XXIX, fila 1 r., 2 miniaturi pe pagină: « Și mergînd au aflat pe un om din Chirineea anume Simion » și «L-au luat pe Isus de l-au înălțat pe cruce »; caietul XXIX, fila 1 v., « Evanghelistul Ioan »; caietul XXXVI, fila 8 r, « Doi serafimi »; fila 8 v., « Cina de la Mamvri », cu portretul lui Anastasie Crimcovici; caietul XXXVII, fila 1 r., « L-au luat pe Isus și l-au înălțat pe cruce » și « Răstignirea »; fila 1 v., « Coborîrea lui Isus de pe cruce » și « Îngroparea lui Isus »;

Fig. 13. Marca lui Grigorie Moesiu

fila 2 v., «Paznicii »; fila 7 r., «Proorocii Moise, David, Zaharia, Aron, Solomon, Isaia »; caietul XXXVIII, fila 5 v., un chenar în formă de cartuș, de influență barocă, înconjurat de motive florale, avînd în interior un text identic cu cel de pe filele 11 r.,16 v. din caietul II, cu următorul cuprins:

« Acest Tetraevanghel l-a făcut și l-a zugrăvit și l-a ferecat și l-a aurit (smeritul Arhiepiscop Anastasie Crimcovici și Mitropolit al Sucevei) întru pomenirea sa și a părinților lui Ioan Crimca și Cîrstina și l-a dat în nou zidita sa mănăstire numită Dragomirna unde este hramul (Coborîrea Sfîntului Duh în zilele binecinstitorului Domn Io Constantin) Moghilă Vv fiul lui Io Eremia Vv. Și dacă cineva va îndrăsni să-l ia din sfînta mănăstire fără binecuvîntarea întregului sobor acela să fie blestemat și treclet anatema maranata și să aibă potrivnic pe însuși tatăl și fiul și sf. duh și pe prea curata lui maică și pe toți sfinții la înfricoșata lui judecată, Amin, în anul 7118 (1609), luna sept., 1 ».

Spațiul liber din jurul chenarelor miniaturilor este decorat cu buchete de flori, care umplu toată pagina. Culorile întrebuințate: roșu, purpură, albastru, verde, portocaliu, violet și aur.

Ferecătură din argint aurit, lucrată în « repoussé » fondurile punctate, textul, contururile și ornamentele cizelate. O bordură cu un motiv turnat și presat, mărginită de un fir de metal răsucit cînd într-o parte cînd în alta, închide scena centrală, « Coborîrea în iad ». Bordura este prinsă cu bumbi hexagonali, gravați cu motive vegetale — frunze — și ornamente geometrice. Pe verso ferecăturii, bumbi. Cotor din împletituri de inele turnate.

Ferecătura este executată de argintarul Gligorie Moesiu, a cărui marcă de meșter se găsește și pe fața și pe verso ferecăturii. Pe marginea inferioară a ferecăturii următoarea inscripție cizelată:

« Robul lui dumnezeu Gligorie Moesiu zlătar a făcut ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În josul scenei «Coborîrea în iad» următoarea inscripţie, în limba slavonă: « Acest tetraevanghel l-a făcut smeritul Arhiepiscop Anastasie Crimcovici şi Mitropolit al Ţării Moldovei şi l-a dat în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Coborîrea sfintului duh în anul 7120 (1612), iunie 20 ».

În partea din stînga jos a inscripţiei, portretul lui Anastasie Crimcovici, în genunchi, cu un filacter în mînă.

Dim: 0,353/0,250. Cotorul: 0,10.

VIII. Tetraevanghel (354/29). Mrea Dragomirna. Mss. pe hîrtie vărgată de Veneţia, filigranată cu ancoră înscrisă într-un cerc deasupra căruia se înalţă o stea cu 5 colţuri. Cuprinde XXXXII de caiete a 8 foi, în total 346 file, numerotate cu creionul, sus, în stînga paginei.

Scrisul cu litere unciale, cu tuş negru şi aur, 19 rînduri pe pagină (0,360/0,235). Textul scris de diacul Dimitrie Vasilievici Bealinski. Iniţialele din împletituri, capitalele scrise cu aur, unele înflorite şi puţin colorate.

Ilustrată cu puţine miniaturi şi anume: trei în plină pagină, reprezentînd pe evangheliştii Marcu, Ion şi Luca, cu simbolurile lor. Miniaturile sînt încadrate de o bordură

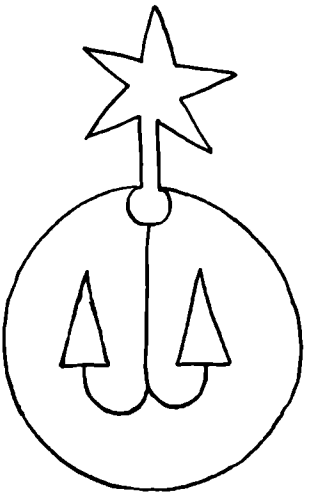


Fig. 14. — Filigran al manuscrisului de la mănăstirea Dragomirna

marginală cu motive florale, viu colorate în albastru, roşu şi alb. În jurul cadrului, bogată ornamentaţie din buchete de flori. Patru frontispicii din împletituri şi cîteva chenare cu cerceluşi pe margini, colorate cu roşu, aur, albastru, violet.

Pe fila primului caiet nenumerotat şi pe următoarele pînă la 7 v., o inscripţie marginală, jos, dă următoarele date:

« Acest Tetraevanghel l-a făcut şi l-a ferecat smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici şi Mitropolit al Sucevei întru pomenirea sufletului său şi al părinţilor săi Ioan Crimca şi Cristina şi l-a dat în nou zidita sa mănăstire Dragomirna, unde este hramul Coborîrea prea sfîntului şi de viaţă făcătorului duh, în zilele binecinstitorului Domn Io Constantin Moghilă Voevod Domn al Ţării Moldovei şi cu prea iubita maică Elisabeta, Doamna răposatului Io Ieremia Moghilă Voevod şi cu prea iubiţii săi fraţi Alexandru şi Bogdan Voevozi şi dacă cineva se va încumeta şi o va lua de la sfînta mănăstire fără binecuvîntare să aibă potrivnic pe însuşi domnul nostru Isus Hristos şi pe prea curata lui maică şi pe toţi sfinţii la înfricoşata judecată a lui Hristos. Amin. În anul 7118 (1609) luna septembrie 18 ».

Pe filele 3 r. 7 v. inscripţia cu privire la răscumpărarea manuscrisului în 1660.

Pe fila 6 v., jos, caietul XXXII: « Din porunca prea sfinţitului arhiepiscop chir Anastasie Crimcovici Mitropolit al Sucevei cu mîna lui Dimitrie Vasilievici Bealinski diak a scris în anul 7118 (1610) ».

Legătura în lemn îmbrăcat cu piele. A avut ca ornamente o placă de metal aplicată la centru şi 4 la colţuri, pe faţă. Cheotorile lipsesc.

Dim: 0,360/0,245. Cotorul: 0,080.

IX. Liturghier (354/34). Tipicul Slujbei dumnezeeşti. Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XI caiete.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ilustrator: Fl. Jipescu

PLANȘA IV

Mănăstirea Dragomirna. Psaltire 1616. Scenă de luptă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scriere semiuncială cu tuş negru şi aur, 18 rînduri pe filă (0,240/0,173). Iniţiale din împletituri colorate cu violet, portocaliu, albastru şi aur. Capitale de aur la paragrafe şi început de capitol.

Ilustrat cu 5 miniaturi în plină pagină; (caietul I, fila 1 v., « Coborîrea sfîntului duh », caietul II, fila 2 v., « Sf. Ioan Gură de Aur şi portretul mitropolitului Anastasie Crimcovici »; caietul VI, fila 3 v., « Sfîntul Vasile cel mare şi portretul lui Anastasie Crimcovici »; caietul IX, fila 4 v., « Grigorie Dvolslov » şi portretul mitropolitului Anastasie Crimcovici. Miniaturile sînt încadrate în chenare marginale, decorate cu motive florale. Culorile folosite pentru ilustraţii sînt: roşu cardinal, vişiniu, portocaliu, albastru, verde, violet şi aur. Frontispiciul din împletituri colorate.

Pe filele 2 r. — 7 r. caietul I, următoarea inscripţie, în limba slavonă, scrisă în josul paginii:

« Această liturghie a făcut-o smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici mitropolit Sucevei, intru pomenirea sufletului său şi a părinţilor săi Ioan Crimca şi Cristina şi a dat-o în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Coborîrea prea sfîntului duh, în zilele binecinstitorului Domn Io /Constantin Moghilă Voevod Domn al Ţării Moldovei/ şi dacă cineva se va încumeta şi o va lua din sfînta mănăstire fără binecuvîntare să aibă potrivnic pe Domnul nostru /Isus Hristos şi pe prea curata lui maică şi pre toţi sfinţii la înfricoşata /judecată. Amin. Anul 7118 (1610) ».

Pe filele 7 v., caietul I, şi fila 3 v., caietul II însemnare din anul 1653 privind răscumpărarea manuscrisului de către Doamna Ecaterina, soţia lui Vasile Lupu.

Pe fila 7 v., caietul XI, următoarea însemnare în limba slavonă, la sfîrşitul capitolului:

« Din porunca prea sfinţitului arhiepiscop kir Anastasie Crimcovici şi mitropolit al Ţării Moldovei şi s-a scris cu mîna prea păcătosului Dumitraşcu Bealinski diac strein 7118 (1610) ».

Ferecătură în argint aurit, lucrată în « repoussé » fondul punctat, motivele ornamentale cizelate şi lucrate ajur. Pe faţa ferecăturii scena « Coborîrea sfîntului duh ». Pe verso « Sfinţii Vasile Ion Gură de Aur şi Grigorie Bogoslov ». Cotor din lesă formată din inele turnate. A avut 12 butoni, lipsesc trei, unul înlocuit cu un bumb din argint. Ferecătur îmbracă scoarţe de lemn învelite în piele neagră.

Dim: 0,245/0,180. Cotorul: 0,050.

X. Liturghier (347/1864). Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XIV caiete.

Scris cu litere semiunciale cu elemente cursive, cu tuş negru, roşu şi accente în aur. 14 rînduri pe filă (0,205/0,155). Iniţiale din împletituri. Capitale de aur.

Ilustrat cu două miniaturi în plină pagină (caiet II, fila 1 v., « Sf. Ioan Gură de Aur » şi portretul mitropolitului Anastasie Crimcovici; caietul VI, fila 2 v., « Sf. Vasile cel mare ». şi portretul mitropolitului Anastasie Crimcovici). Frontispicii şi chenare din împletituri, (caietul I, fila 1 r., caietul II, fila 1 r., caietul VI, fila 3 r., caietul XII, fila 1 r.). Culorile folosite: roşu, portocaliu, albastru, verde, violet, aur.

Pe filele 1—6, caietul I, următoarea inscripţie, în limba slavonă, scrisă în josul textului:

« Această Liturghie a făcut-o smeritul arhiepiscop Anastasie /Crimcovici mitropolit al Sucevii întru pomenirea sufletului său/ şi al părinţilor săi Ion Crimca şi Cristina şi a dat-o /în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Coborîrea prea sfîntului duh, în zilele binecinstitorului Domn Io Constantin Moghilă Voevod Domn Ţării / Moldovei şi cu prea iubita sa maică Elisabeta Doamna răposatului Io Ieremia Moghilă Voevod şi cu prea iubiţii săi fraţi Io Alexandru şi Bogdan Voevozi şi cine se va încumeta şi va îndrăzni şi o va lua de la sfînta mănăstire fără binecuvîntare să aibă /potrivnic pe domnul nostru Isus Hristos şi prea curata lui maică/ şi pe toţi sfinţii la înfricoşata judecată. Amin /în anul 7118 (1610) ».

Pe filele 7 r., caietul I, şi 7 v., caietul II, însemnare în limba ucraineană amestecată cu polonisme, cu privire la răscumpărarea cărţii şi legatul ei, în 1666, de către Eustafie Zaramba, negustor din Tîrgovişte.

Pe fila 7 v., caietul II, pînă la 2 r., caietul III, următoarea însemnare în limba rusă: cartea numită slujebnic a cumpărat-o /robul lui dumnezeu Mihai Dobneac pentru mîntuirea/ sa pentru hramul Sfîntului Mihail pentru satul /Breaza anul 1827, luna decembrie 14 zile ».

Pe filele 1 v.,—2 r., caietul III, următoarea notă:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Acest odoraş de carte prin silinţa me Ignatie Hacman, arhimandrit Dragomirnei s-au căpătat la locul ei în 4 iulie 1832 ».

Legătura tîrzie, piele roşie de viţel, avînd pe faţă un cadru marginal cu motive florale presate, iar în centru un medalion cu chipul lui Isus Hristos înconjurat de vrejuri. Pe verso un cadru mult mai simplu şi un medalion în centru.

Dim.: 0,220/0,160. Cotorul: 0,040.

XI. Tetraevanghel (354/27). Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XXXII caiete.

Scris cu litere unciale, cu tuş negru, roşu şi aur. 21 rînduri pe filă (0,340/0,245). Iniţiale din împletituri. Capitale cu aur şi înflorituri colorate.

Bogat ilustrată cu miniaturi în plină pagină, vignete şi miniaturi în text. Încadramente florale cu medalioane mărginesc scenele miniaturilor în pagină. (Caiet I, fila 4 v., « Sf. Ioan Gură de Aur, Ion Testviteanul, dreptul Enoch »; fila 5 r., « Cina de la Mamvri » cu mitropolitul Anastasie Crimcovici; fila 5 v., « Evanghelistul Matei » ; caietul X, fila 3 r., « Prezentarea la templu »; fila 3 v., « Înălţarea »; fila 6 v., « Coborîrea sfîntului duh »; caietul XII, fila 2 v., « Evanghelistul Marcu »; caietul XIV, fila 4 v., « Apostolii Toma şi Filip »; fila 5 r., « Coborîrea în iad »; fila 5 v., « Evanghelistul Luca »; caietul XXV, fila 4 v., « Apostolii Anania şi Timotei »; fila 7 r., « Schimbarea la faţă »; caietul XXXI, fila 7 r., « Botezul »; fila 7 v., « Buna vestire »). Buchete de flori la terminarea capitolelor şi în text. Culorile folosite sînt: roşu purpură, portocaliu, roşu, rubiniu, violet, verde, albastru, galben şi aur.

Pe fila 2 v., caietul I, notă polonă din 8 octombrie 1653. O altă notă scrisă de aceeaşi mînă pe fila 1 r, purtînd aceeaşi dată. Pe filele 6 r.—14 r. următoarea însemnare marginală jos, în limba slavonă:

« Acest Tetraevanghel l-a făcut şi l-a zugrăvit şi l-a ferecat şi l-a aurit smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici şi mitropolit al Sucevei /întru pomenirea sa şi a părinţilor săi Ioan Crimca şi Cristina şi l-a dat în nou zidita sa mănăstire numită Dragomirna· unde este /hramul Coborîrea sfîntului duh, în zilele binecinstitorului lui Domn Io Ştefan Voevod Tomşovici şi cine se va încumeta a-l lua din sfînta mănăstire fără binecuvîntarea întregului sobor, acela să fie blestemat şi treclet anatema maranata/ şi să aibă potrivnic pe însăşi tatăl şi fiul şi sf. duh şi prea curata lui maică/ şi pe toţi sfinţii la înfricoşata lui judecată. Amin/ în anul 7124 (1616) septembrie 6 ».

Ferecătură din argint aurit lucrată în « repoussé » (metal bătut), fondul punctat, contururile şi ornamentele cizelate. Benzi din metal turnate şi presate, ornamentate cu motive florale ajur, sînt prinse cu butoane pe cele trei laturi ale cărţii. Cotor din împletitură cu verigi turnate.

Pe faţă «Coborîrea în iad ». Inscripţia următoare, în limba slavonă în partea de jos a scenei, « Acest Tetraevanghel l-a făcut smeritul arhiepiscop Anastasie Crimcovici şi mitropolit al Sucevei şi l-a dat în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Coborîrea sfîntului duh, în anul 7122 (1614), iul. 1 ». În partea de jos a inscripţiei, în dreapta, portretul Mitropolitului Anastasie Crimcovici, în genunchi, cu un filacter în mîna dreaptă şi cu o cruce în mîna stîngă. În partea dreaptă portretul lui Ştefan Tomşa Domnul Moldovei, tot în genunchi. Scenele centrale sînt despărţite de o bordură, printr-un fir de metal răsucit.

Ferecătura acoperă scoarţe de lemn îmbrăcate în piele.

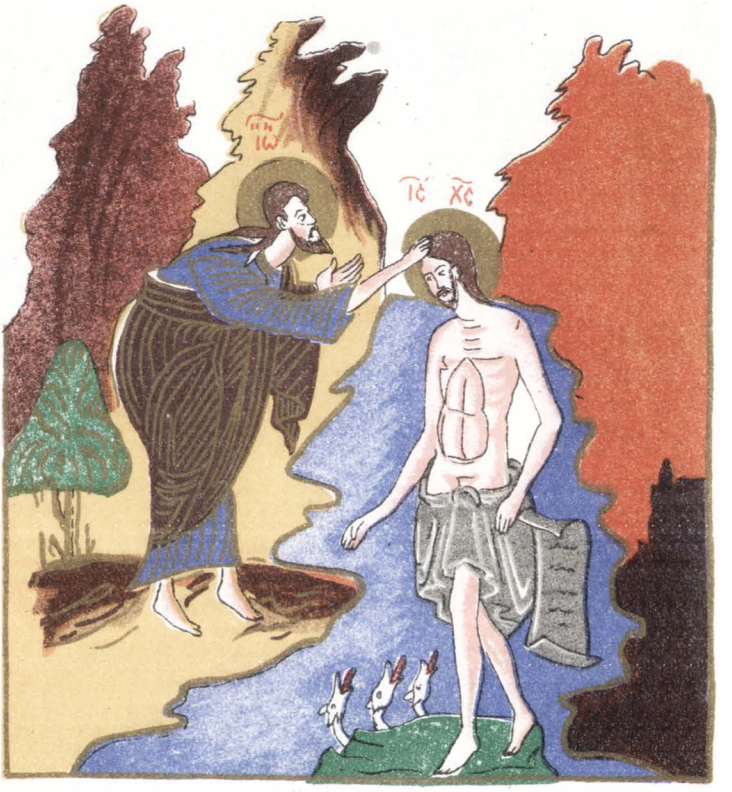
Dim.: 0,345/0,265. Cotorul: 0,090.

XII. Liturghier (354/33). Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XXI caiete.

Scris cu litere unciale, cu tuş negru, roşu şi aur, 14 rînduri pe pagină. Iniţiale mari din împletituri cu aur, roşu, albastru şi violet. Capitale scrise cu aur, uneori cu violet. Pe marginea foilor din cînd în cînd este desenată cu aur cîte o mînă cu deget indicator.

Ilustrată cu 13 miniaturi în plină pagină (caietul I, fila 2 v., « Cina de la Mamvri »; fila 9 r., « sf. Gheorghe şi sf. Ioan cel nou »; fila 9 v., « Sf. Enoch, prorocul Ilie Testviteanul, sf. Ioan teologul »; fila 10 r., « Coborîrea Sf. duh »; fila 10 v; « sf. Ioan Gură de Aur » şi portretul lui Anastasie Crimcovici; caietul VII, fila 6 r. şi 6 v., « Împărtăşirea apostolilor » ambele scene pe fonduri de arhitectură cu turle de biserici moldoveneşti; caietul VIII, fila 3 r., « Isus cu cei 12 apostoli » într-o compoziţie de arbore genealogic; fila 3 v., « sf. Vasile cel mare » şi portretul lui Anastasie Crim-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ilustrator: Fl. Jipescu

PLANȘA V

Mănăstirea Dragomirna. Tetraevanghelia din 1609. Botezul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ilustrator: Fl. Jipescu

PLANȘA VI

Mănăstirea Dragomirna. Liturghier 1610. Cina de la Mamvri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

covici; caietul XVI, fila 5 v., « maica Domnului cu prorocii » —într-o compoziție de arbore genealogic; caietul XVIII, « Nașterea lui Isus », —scenă cu fond de arhitectură asemănătoare cu bisericile moldovenești). Opt miniaturi în text, frontispicii și chenare înguste din împletituri. Culorile: roșu, purpură, verde, albastru, violet, galben, aur. Umbrele și contururile cu aur.

Pe filele 2 r.—10 r., caietul I, jos marginal următoarea însemnare în limba slavonă:

« Această sfîntă Liturghie » a făcut-o și a zugrăvit-o și a ferecat-o și a aurit-o smeritul /arhiepiscop Anastasie Crimcovici și mitropolit al Țării Moldovei întru pomenirea sufletului său și întru pomenirea părinților lui Ion Crimca și Cristina. Și a dat-o în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Pogorîrea /sfîntului duh. Și dacă cineva o va lua sau/ o va fura sau o va vinde din sfînta mănăstire acela să fie blestemat și treclet anatema maranata de domnul dumnezeu și prea curata lui maică/ și de toți sfinții și să aibă potrivnic pe tatăl și pe fiul și pe sfîntul duh la înfricoșata lui judecată. Amin/ în zilele lui Io Alexandru Moghilă Voevod și a fratelui său Bogdan Voevod și cu maica lor /Doamna Elisabeta a răposatului Io Ieremia/ Moghilă Voevod în anul 7124 (1616) luna iunie 6 ». Pe filele 11 r. 18 r., același caiet, însemnare de răscumpărare a manuscrisului din 12 iunie 1656.

Ferecătură în argint aurit, lucrată în « repoussé » și cizelată. Plăci din metal presat, lucrate ajur, formează o bordură pe margini. Decorată cu motive florale stilizate. Cotor din împletitură din verigi mari, prin care sînt trecute vergele de metal. 12 bumbi pe fiecare față. Două cheotori din împletitură, butoni turnați.

Pe față scena « Coborîrea sfîntului duh » încadrată de simbolurile evangheliștilor. Pe verso « Cina de la Mamvri » tot cu simbolurile evangheliștilor în colțuri. Pe față jos, următoarea înscripție în limba slavonă: « Această sfîntă Liturghie a făcut-o Mitropolitul Anastasie Crimcovici ». Inscripția sa continuă, pe verso jos. « în mănăstirea Dragomirna unde este hramul Pogorîrea sfîntului duh. 7124. (1616) ».

Ferecătura acoperă scoarțe de lemn îmbrăcate în piele neagră.

Dim. : 0,215/0,160. Cotorul: 0,060.

XIII. Psaltire (354/32). Mrea Dragomirna. Mss. pe pergament. Cuprinde XXV caiete.

Scrisă cu litere unciale, cu tuș negru. 20 de rînduri pe filă. (0,335/0,233). Inițiale mari din împletituri. Capitale în aur cu înfloriturí.

Bogat ilustrată cu 32 de miniaturi, în plină pagină și în text. Frontispicii, vignete și chenare mici din împletituri completează ilustrația. Scenele se caracterizează prin fonduri de arhitecturi în care apar cetăți și turle de biserici moldovenești (caiet I, fila 1 v.; caiet II, fila 6 r.; caiet XIII, fila 6 v.; caiet XIV, fila 7 v.; caiet XV, fila 7 v.; caiet XIX, fila 1 v.; caiet XX, fila 4 r. și 4 v.; caiet XXI, fila 3 v.). Pe fila 4 v., caietul XXV, portretul lui Anastasie Crimcovici îngenunchiat în fața unei biserici asemănătoare cu biserica mică de la Dragomirna. Numeroase scene de bătălie și scene cu muzicanți (caietul III, fila 7 v.; caietul IV, fila 8 v.; caietul X, fila 1 v.; caietul XI, fila 1 v.).

Pe fila 5 r., caietul XXV, următoarea însemnare în limba slavonă:

« Această sfîntă Psaltire a făcut-o și a zugrăvit-o și a ferecat-o și a aurit-o smeritul Arhiepiscop Anastasie Crimcovici și mitropolit al Țării Moldovei intru pomenirea sufletelor părinților lui Ioan Crimcovici și Cristina și a dat-o în nou zidita sa mănăstire Dragomirna unde este hramul Pogorîrea sf. duh și dacă cineva o va lua sau o va fura sau o va vinde acela să fie blestemat și treclet, anatema maranata de domnul dumnezeu și de prea curata lui maică și de toți sfinții și să aibă potrivnic pe tatăl și pe fiul și pe sf. duh la înfricoșata lui judecată. Amin. În zilele lui Io Alex. Moghilă Vv și a fratelui lui Io Bogdan Vv și cu maica lor Doamna Elisabeta a răposatului Io Eremia Vv în anul 7124 (1616) luna iunie 6 ».

Legătura de piele de porc, vopsită negru, decorată cu ornamente presate la rece. Colțurile îmbrăcate în plăci de argint aurit lucrate ajur. Placă în formă de cruce polilobată cu bumbi mici pe brațele crucii decorează centrul legăturii pe ambele fețe. Încuietorile de metal sînt deteriorate. Dintr-o însemnare din 1654 rezultă că la acea dată manuscrisul era ferecat în argint aurit.

Dim.: 0,343/0,230. Cotorul: 0,050.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

К ИЗУЧЕНИЮ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ В МОНАСТЫРЯХ СУЧЕВИЦА И ДРАГОМИРНА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Сравнительное изучение рукописей Анастасия Кримковича, относящихся к началу XVII века и хранящихся в монастыре Драгомирна, позволяет сделать вывод, что рукопись 24/1863, находящаяся в данный момент в монастыре Сучевица, является также произведением Анастасия Кримковича.

С другой стороны, расшифрование надписей на миниатюрных рукописях, принадлежащих монастырям Сучевица и Драгомирна, позволило установить более точную дату этих рукописей.

Стилистический анализ рукописей Драгомирны, не считая написанных самим Анастасием Кримковичем, явно указывает на то, что часть рукописей представляет собой школьные произведения, выполненные местными мастерами, работавшими под влиянием искусства того же Кримковича.

Следовательно, в молдавском искусстве миниатюр как и в стенной живописи конца XVI века и первых десятилетий XVII века, можно отметить три направления различного характера: консервативное направление в геометрической орнаментации заглавных листов и полей, введение русской и румынской тематики и техники и, наконец, использование в самом широком масштабе различных аспектов повседневной жизни.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES MANUSCRITS ILLUSTRÉS DES MONASTÈRES SUCEVIȚA ET DRAGOMIRNA

(RÉSUMÉ)

L'étude comparée des manuscrits d'Anastase Krimkovitch datant du début du XVIIe siècle et se trouvant au monastère Dragomirna, permet de conclure que le manuscrit 24/1863, se trouvant actuellement au monastère Sucevița, est également l'œuvre de Krimkovitch.

D'autre part, le déchiffrement des manuscrits à miniatures, trouvés dans les monastères Sucevița et Dragomirna, a permis d'établir d'une manière plus précise la date exacte de ces manuscrits.

De l'examen du style des manuscrits de Dragomirna, il résulte qu'à l'exception de ceux dus à Anastase Krimkovitch lui-même, une partie de ces manuscrits sont des ouvrages d'école, exécutés par des maîtres locaux, sous l'influence de l'art de Krimkovitch.

On peut donc constater dans l'art de la miniature moldave, tout comme dans la peinture murale de la fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe siècle, trois tendances différentes à savoir: une tendance conservatrice, observée dans les ornements géométriques du frontispice et des bordures, une tendance à introduire les thèmes et la technique russes et valaques et, finalement, la tendance à employer sur une échelle de plus en plus large, des aspects de la vie de tous les jours.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DECORUL MĂNĂSTIRII NEAMȚ ÎN LEGĂTURĂ CU CERAMICA MONUMENTALĂ DIN MOLDOVA ÎN SECOLUL AL XV-LEA

de CORINA NICOLESCU

Unul dintre cele mai interesante, mai frumoase și mai caracteristice procedee decorative, folosite în arhitectura feudală romînească, este ceramica. Intrînd în structura unui monument sub diferite forme (cărămizi, discuri, plăci, rozete, flori crucifere etc.) această ceramică, pe care am numit-o cu un termen generic, ceramică monumentală, poate avea pe lîngă un rol constructiv și unul pur decorativ.

În această cercetare ne vom rezuma numai la prezentarea cîtorva aspecte ale ceramicii monumentale decorative, care împodobește fațadele din materiale aparente, alcătuind frize, brîie, arcade etc., în construcțiile religioase și civile și mai este întrebuințată în decorarea interioarelor întunecoase ale locuințelor feudale — palate și case domnești și boierești — sub formă de plăci cu figuri, colorate și smălțuite, constituind frize întregi de-a lungul pereților, pavimente sau sobe.

Două sînt însușirile care se cer ceramicii monumentale cu scop decorativ: prima este policromia, prin care artiștii decoratori au reușit să înveselească fațadele altfel monotone și reci din piatră cenușie ale monumentelor feudale; a doua este repartiția ei în cadrul monumentului, astfel încît să accentueze și să pună în valoare părțile principale, decorul arhitectonic, silueta și proporțiile elegante și svelte ale unei construcții.

Cercetată ca un atribut secundar al arhitecturii, ea nu a fost aproape de fel legată de dezvoltarea generală a ceramicii feudale[1], în Țara Romînească și în Moldova, apărînd ca o categorie relativ deosebită și izolată de olăria de uz casnic. O serie de materiale mai vechi dar inedite, cît și altele recent date la iveală, înlesnesc cunoașterea mai îndeaproape a acestui procedeu decorativ, atît în varietatea tipurilor sale, cît și în raporturile dintre originea lui și întreaga istorie a olăriei locale. Printre aceste materiale de curînd descoperite, desprindem trei categorii mai însemnate de izvoare, grupate aici, după măsura în care ele luminează mai mult sau mai puțin direct problema noastră.

---

[1] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, în « Bul. com. mon. ist. », 1925, an. XVIII, p. 221—237.

Barbu Slătineanu, Trei plăci de ceramică romînească din sec. XVI. Extras din « Revista istorică romînă » 1935—1936, t. V—VI. Despre teracotele sucevene. Extras din „Bul. com. mon. ist." 1937, an. XXX, fasc 93; Plăci de ceramică romînească din sec. XVII. Extras din « Revista istorică romînă » 1938, t. VIII; Contribuții la studiul ceramicii romînești. Extras din « Convorbiri literare », mai-iunie 1933, Ceramica de la Cotnari. Extras din « Revista Fundațiilor », iunie 1939, nr. 6.

Rudolf Gassauer, Teracote sucevene în « Bul. com. mon. ist. » 1935, an. XXVIII, fasc. 86, p. 145—164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În rîndul întîi al descoperirilor interesînd ceramica monumentală, trebuie să așezăm decorul bisericii mari a mănăstirii Neamț, datînd din anul 1497, scos la iveală de sub tencuială cu ocazia lucrărilor de restaurare întreprinse de Comisia monumentelor istorice în anii 1930—1934[1].

Decorul exterior al bisericii mari de la Neamț, readus cu această ocazie la aspectul originar din 1497, este caracterizat prin folosirea cărămizilor și discurilor smălțuite, dispuse în frize, brîie și arcade, a căror originală compoziție și ornamentație îngăduie studiul mai îndeaproape al ceramicii monumentale îndeobște. El reprezintă faza cea mai dezvoltată a acestui procedeu decorativ, ale cărui începuturi și etape de dezvoltare se pot urmări în monumentele moldovenești, încă de la sfîrșitul veacului al XIV-lea.

Fig. 1. — Biserica principală a mănăstirii Neamț (reg. Bacău). 1497. Fațada sud-vest

Pe de altă parte, un interes deosebit îl prezintă datele noi, care se desprind din săpăturile arheologice privitoare la epoca feudală, inițiate de Academia R.P.R. Deși desfășurarea mai departe a acestor săpături va trebui să dea la lumină și alte elemente de discuție, este totuși posibil și necesar de a se reține de pe acum unele încheieri valabile pentru tema noastră, îndeosebi în ce privește originea și dezvoltarea meșteșugului local al ceramicii de artă.

În fine, pentru cunoașterea istoriei acestui meșteșug în veacul al XV-lea, documentele de cancelarie ale Moldovei aduc de asemenea lămuriri prețioase.

---

[1] Întreaga fațadă a bisericii principale a mănăstirii Neamț era acoperită cu un strat gros de tencuială, după înlăturarea căruia în urma lucrărilor de restaurare ale Comisiei monumentelor istorice a apărut vechiul decor de discuri și cărămizi smălțuite. Acestea sînt în marea lor majoritate ciocănite, avînd bumbii din mijloc sparți pentru ca să se prindă bine tencuiala fațadei, făcută ulterior. Astăzi discurile originale sînt numai pe latura sudică și estică a bisericii, deoarece pe celelalte laturi au fost înlocuite prin copii, cu ocazia lucrărilor de restaurare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vom încerca, pe baza confruntării acestor materiale, să indicăm unele dintre laturile noi ale unei probleme, care, prin însemnătatea și complexitatea ei, atît în cadrul studiului culturii materiale, cît și pentru istoria artelor, mai cere încă să fie sistematic urmărită în viitor.

I

Construită din piatră, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, în timpul domniei lui Petru Mușat (circa 1375—1391.), pe locul unei biserici de lemn, de către discipolii lui Nicodim veniți din Țara Romînească, mănăstirea Neamț a jucat un rol deosebit de însemnat în viața culturală și artistică a Moldovei de-a lungul veacurilor [1].

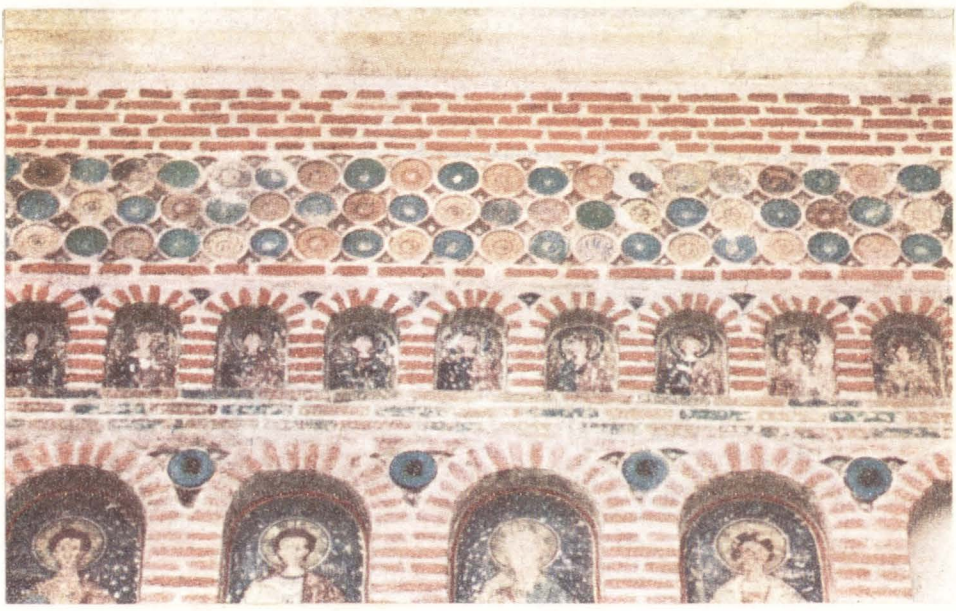


Fig. 2. —Mănăstirea Neamț. Detaliul fațadei sudice

Așezată nu departe de Cetatea Neamțului, mănăstirea a suferit probabil stricăciuni și incendii ori de cîte ori cetatea era atacată. De aceea Ștefan cel Mare a refăcut-o în anul 1497, dorind să realizeze aici una dintre cele mai însemnate și mai luxoase construcții din vremea sa.

Sub raportul artistic, biserica principală a mănăstirii Neamț reprezintă expresia celei mai înalte trepte de dezvoltare a arhitecturii moldovenești în perioada ei de înflorire. Monumentul se remarcă mai întîi prin proporțiile mult mai impunătoare în comparație cu acelea ale altor construcții anterioare; apoi printr-o nouă împărțire a spațiului interior (aici apar pentru prima dată camera mormintelor și pridvorul), cît și prin bogăția și originalitatea decorului exterior de ceramică (fig. 1).

[1] N. Iorga, Ștefan cel Mare și Mănăstirea Neamțului, în « Bul. com. mon. ist. », 1910, an. III, p. 97; I. D. Ștefănescu, Le Roman de Barlaam et Joasaph, illustré en peinture. Extras din « Byzantion », 1932, t. VII, fasc. 2, p. 347; I. D. Ștefănescu, Monastère de Neamțu. București, 1946.

[2] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, în « Bul. com. mon. ist. », 1925, an. XVIII, p. 98. Aici pridvorul este considerat un adaos din vremea lui Lăpușneanu, fără nici un argument temeinic. Unitatea construcției și a decorului pridvorului cu restul fațadelor pledează pentru existența lui inițială.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prin înlăturarea tencuielii, cînd s-a făcut restaurarea bisericii, a fost dat la iveală paramentul aparent, construit din piatră brută și blocuri de piatră cioplită și fățuită, decorat cu cărămizi și discuri smălțuite. Acest sistem de ornamentație, folosit pentru prima dată în Moldova la sfîrșitul veacului al XIV-lea la biserica Sf. Treime din Siret, a fost extins într-o largă măsură de meșterii constructori din a doua jumătate a veacului al XV-lea.

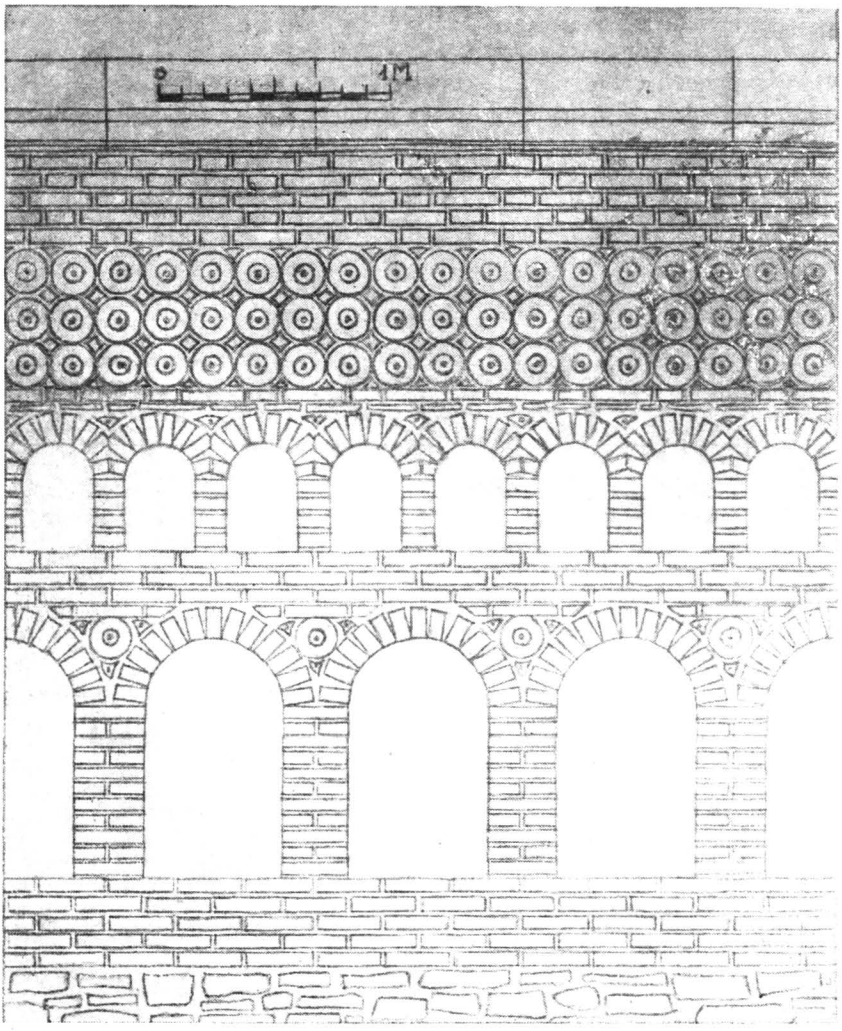


Fig. 3. — Detaliu de fațadă de la mănăstirea Neamț. Dispoziția discurilor și cărămizilor smălțuite în registrul superior

Întrebuințată la început sub forma unui singur șir de plăci smălțuite în verde, fără nici un ornament, așa cum este decorul absidelor și turlei bisericii Pătrăuți (1487) și al bisericii sf. Ilie de lîngă Suceava (1488) [1], ceramica este utilizată acum mult mai amplu, acoperind suprafețe mari, mai ales în decorul bisericilor de oraș. Monumentele construite între 1491 și 1498 în tîrgurile și orașele moldovenești prezintă toate acest decor atît de caracteristic de cărămizi și discuri smăl-

[1] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, în « Bul. com. mon. ist. », 1935 an. XVIII, p. 22 și 29. Biserica din Milișăuți (1487), azi dărîmată, avea sub streașină și la turlă un șir de plăci smălțuite decorate cu rozete și nasturi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

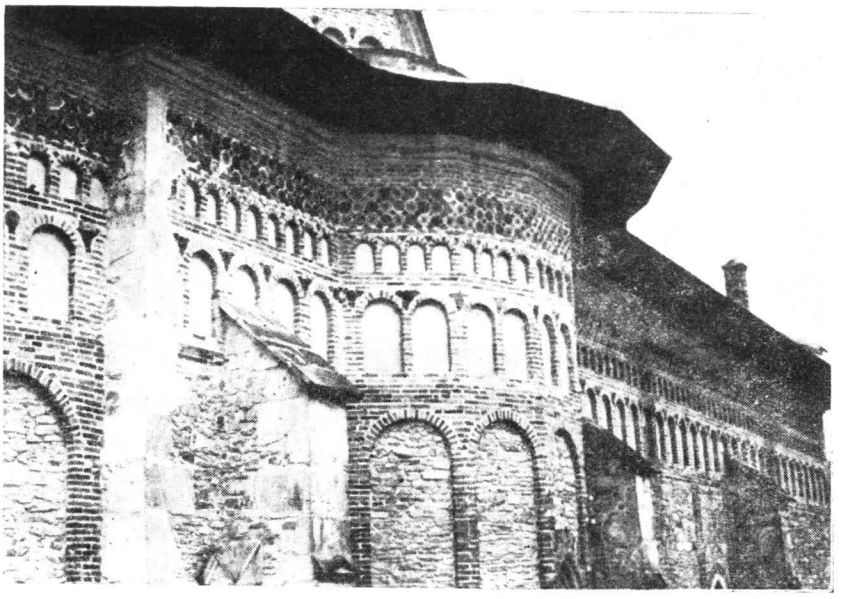


Fig. — . Mănăstirea Neamț. Absida sudică, registrul superior

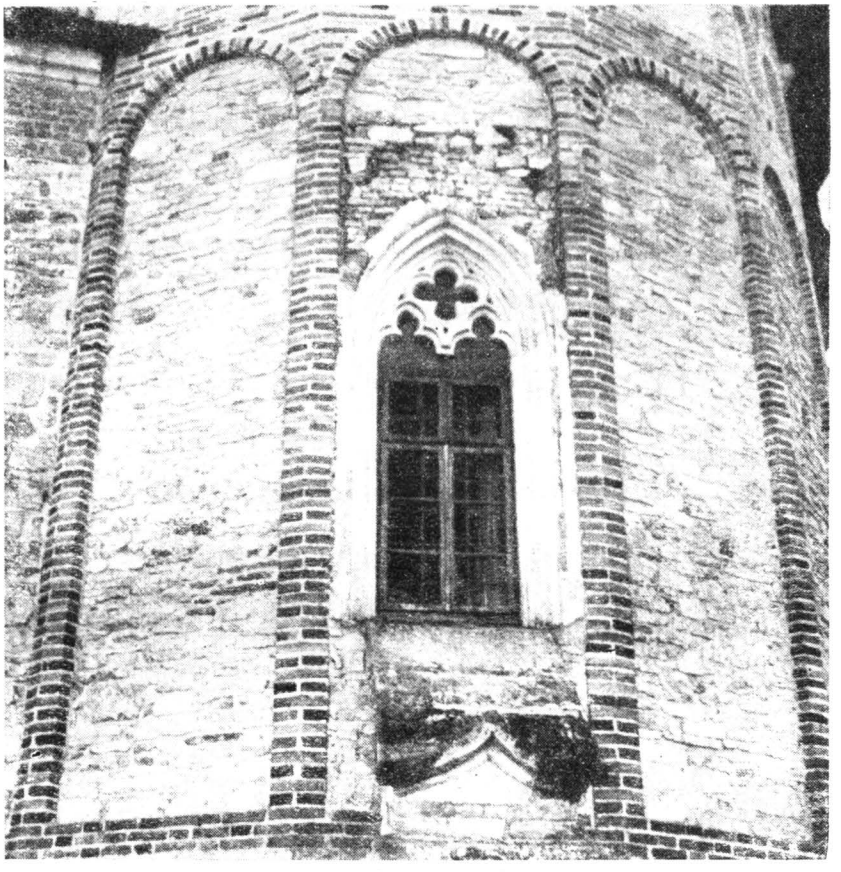


Fig. 5. —Mănăstirea Neamț. Absida sudică, registrul inferior

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţuite, unele cu figuri, colorate verde, galben şi brun, alcătuind brîie şi frize pe întreaga faţadă a monumentului[1]. Tencuirea faţadelor în veacul al XVI-lea are ca efect părăsirea ceramicii monumentale ca procedeu decorativ exterior, ea rămînînd a fi utilizată numai pentru împodobirea interioarelor. Bisericile Sf. Gheorghe (1514—1522) şi Sf. Dumitru (1535) din Suceava sînt printre ultimele monumente la care este folosit decorul de ceramică exterioară[2].

Compoziţia decorului de ceramică monumentală al mănăstirii Neamţ, este, în linii mari, asemănătoare aceleia a monumentelor amintite mai sus. Particularitatea ei constă însă, într-o bogăţie deosebită şi o ornamentaţie originală a discurilor.

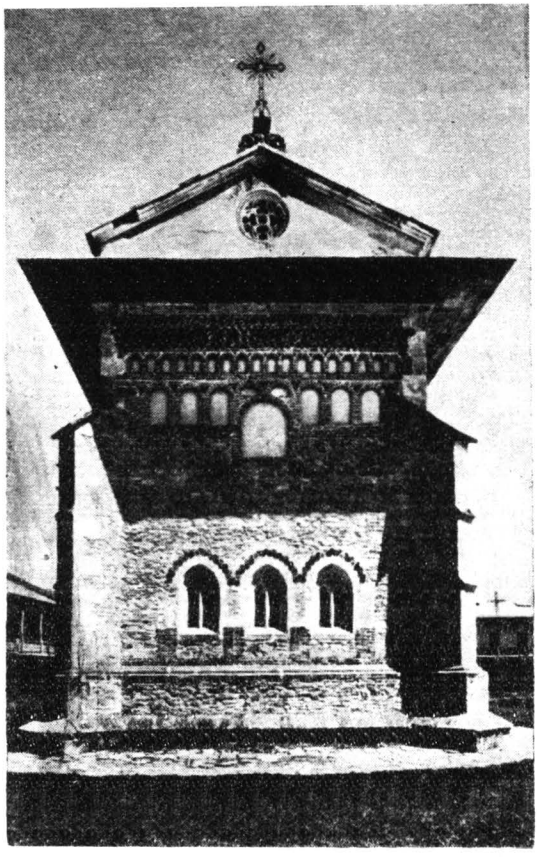


Fig. 6. – Mănăstirea Neamţ, faţada vestică

Sub cornişa de piatră sînt dispuse cinci şiruri de cărămizi simple, sub care este o friză din cîte trei rînduri de discuri colorate, între care sînt mici plăci cu trei sau patru colţuri. Sub această friză urmează un alt şir de cărămizi simple şi apoi cele două rînduri de ocniţe suprapuse, între arcaturile cărora sînt discuri şi plăci triunghiulare colorate (fig. 2 şi fig. 3).

---

[1] Bisericile Sf. Nicolae Domnesc din Iaşi (1491—1493), Sf. Gheorghe din Hîrlău (1492), Sf. Niculae din Dorohoi (1495), Sf. Niculae din Popăuţi-Botoşani (1496), Sf. Ion din Piatra Neamţ (1498) păstrează toate acest decor, care la unele a fost restaurat de Comisia monumentelor istorice.

[2] La sfîrşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea ceramica monumentală a fost folosită sporadic şi în alte forme, la cîteva monumente (biserica Aroneanu de lîngă Iaşi, Galata din Iaşi, Rădeana, Buciuleşti, Sf. Precista din Galaţi etc.), pierzîndu-şi însă foarte mult din rolul decorativ pe care l-a avut în secolul al XV-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un șir de cărămizi nesmălțuite și trei rînduri de cărămizi colorate încheie decorul registrului superior al exteriorului bisericii.

Absidele, ca și la celelalte monumente, sînt împodobite cu firide alungite ale căror picioare, arcaturi și timpane sînt decorate tot cu cărămizi smălțuite (fig. 4 și 5). De o parte și de alta a ferestrelor naosului și pronaosului, cîte două benzi late leagă registrul superior de brîul de piatră ce încinge clădirea la circa 1,50 m deasupra soclului. Ferestrele, cu chenare gotice, bogat sculptate în piatră, au deasupra arhivolte formate din două șiruri de cărămizi colorate (fig. 6 și 7). Același decor ne întîmpină și la ușile laterale de pe fațada nordică și sudică

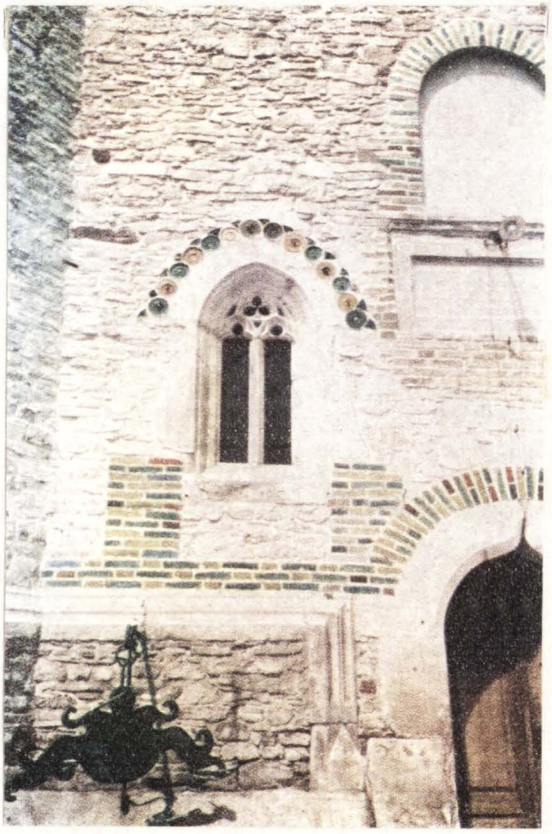


Fig. 7. —Mănăstirea Neamț. Fereastră, fațada sudică a pridvorului

a bisericii. Firidele de deasupra lor sînt și ele la fel încadrate. Ferestrele pridvorului sînt încununate la partea superioară de un șir de discuri colorate și ornamentate, între care sînt puse plăci triunghiulare de ceramică (fig. 6 și 7).

Pe fiecare dintre blocurile de piatră care compun chenarele ușilor și paramentul contraforturilor, în găurile lăsate de instrumentele cu care ele au fost ridicate, s-au pus bumbi de smalț verde deschis de culoarea peruzelei. Un decor asemănător cu acela al registrului superior al fațadelor înfrumusețează și turla bisericii.

Așa cum am arătat, discurile și cărămizile smălțuite și colorate împodobesc numeroase monumente în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Ele sînt de tipuri diferite, asupra formei și ornamentației cărora trebuie să ne oprim pentru a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desprinde caracterele cu totul originale ale ornamentelor de pe discurile de la Neamț, în comparație cu decorul discurilor cunoscute pînă acum. Acestea, ca formă, se împart în două mari grupe. Unele sînt asemănătoare unor mici

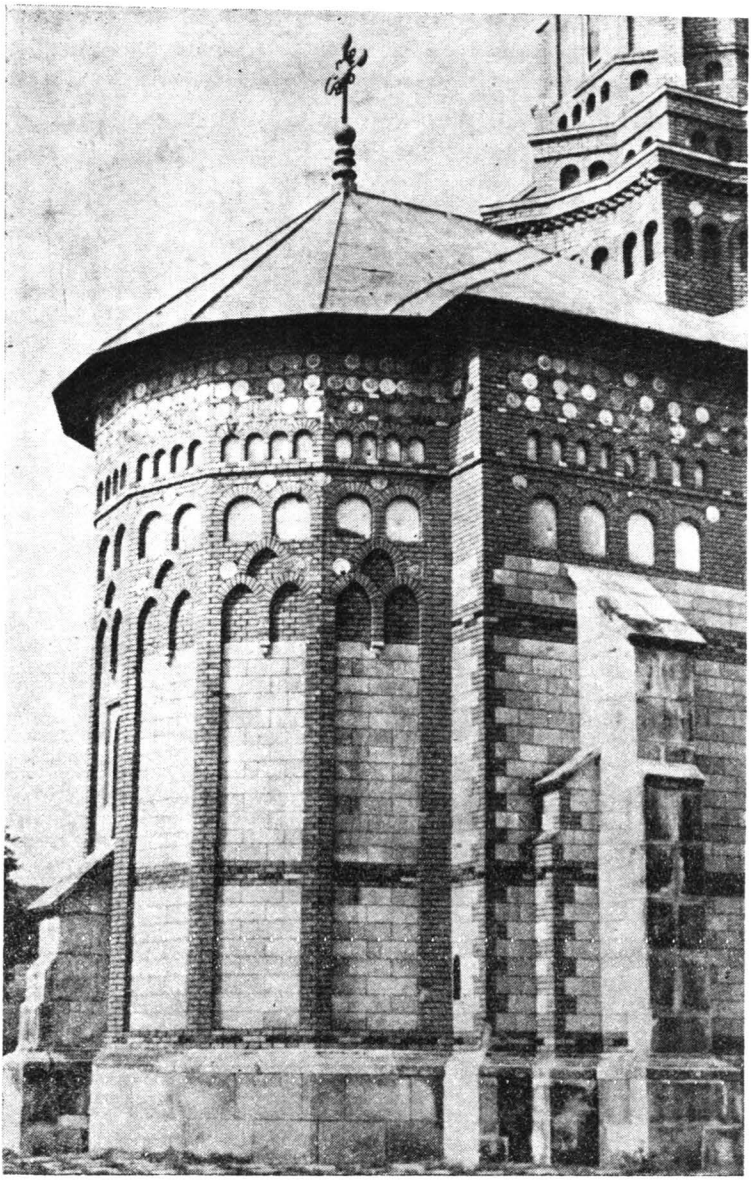


Fig. 8. — Absida principală a bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău (reg. Iași) 1492

farfurii cu buza ușor ridicată, fundul adîncit, încadrat de unul sau două inele în relief, avînd în centru un bumb conic.

Astfel de discuri se găsesc la biserica din Borzești (1494), la biserica Sf. Ion din Piatra-Neamț (1498) și la biserica sf. Gheorghe din Suceava (1514). Ele sînt asemănătoare acelora de la Neamț. Cea de a doua categorie o constituie discurile simple, cu o margine ușor proeminentă și un picior cilindric gol, cu care se înfig mai trainic în zidărie. Ele sînt în general ornamentate cu motive în relief,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obținute în tipare de lemn sau de lut (negative). Motivele cele mai des întîlnite pe astfel de discuri sînt zoomorfe și antropomorfe. Peste douăsprezece subiecte diferite ca: leul, cerbul, grifonul, zgripțorul, balauri încolăciți, jipaetul etc.

Fig. 9. — Biserica Sf. Nicolae din Dorohoi (reg. Suceava). 1495. Fațada estică

constituie repertoriul de motive al discurilor care împodobesc fa,adele bisericilor sf. Gheorghe din Hîrlău (fig. 8), Sf. Nicolae din Dorohoi (fig. 9), Sf Niculae din Popăuți (fig. 10), Sf. Niculae din Bălinești (fig. 12) etc.[1]. Pe altele

[1] În materialul ceramic dat la iveală de arh. K. Romstorfer, cu ocazia săpăturilor de degajare a Cetății de scaun de la Suceava, cît și în acela descoperit cu ocazia săpăturilor inițiate de Academia R.P.R. în 1952—1953, s-au găsit numeroase discuri de acest fel, care împodobeau desigur fațada cetății și a paraclisului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apare un patruped înaripat, cu cap de om purtînd coroană, alteori o femeie cu trupul terminat în două cozi de pește (o adaptare a motivului străvechi al sirenei), sau chiar un bărbat încoronat ținînd în mîini doi pești (fig. 13). Multe

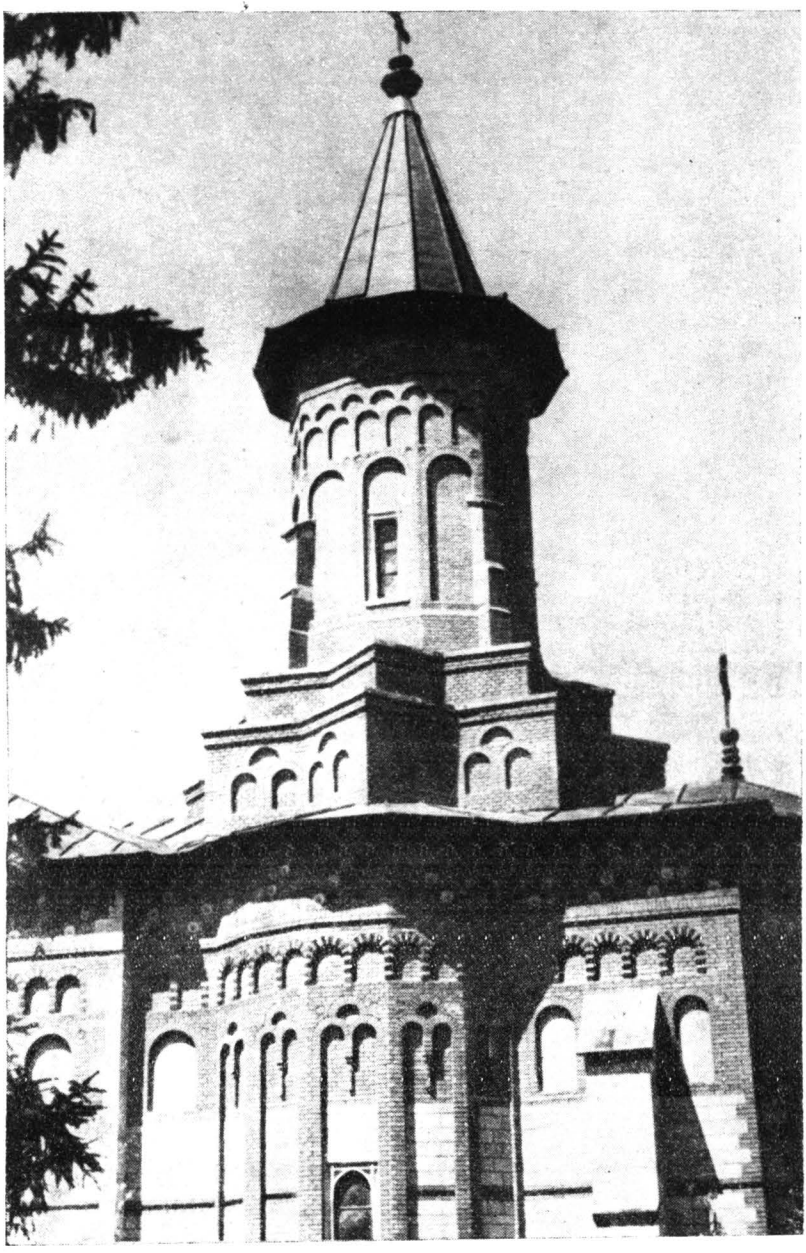


Fig. 10. — Absida sudică și turla bisericii Sf. Nicolae din Popăuți-Botoșani (reg. Suceava). 1496

din aceste discuri sînt decorate cu stema Moldovei, formată din capul de bour cu gîtul întors de obicei spre stînga, așezat deasupra unui coif și a scutului împărțit în două cîmpuri verticale, unul fasciat și celălalt decorat cu floarea de crin și crucea. Unul sau doi tenanți sînt îngenunchiați de o parte și de alta a stemei (fig. 13).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceeași stemă este realizată în sculptura în piatră și în lemn[1].

Astfel de motive unele de origine străveche orientală, se regăsesc frecvent în arta romînească; ele sînt însă îndeobște cunoscute în folclorul romînesc (calul

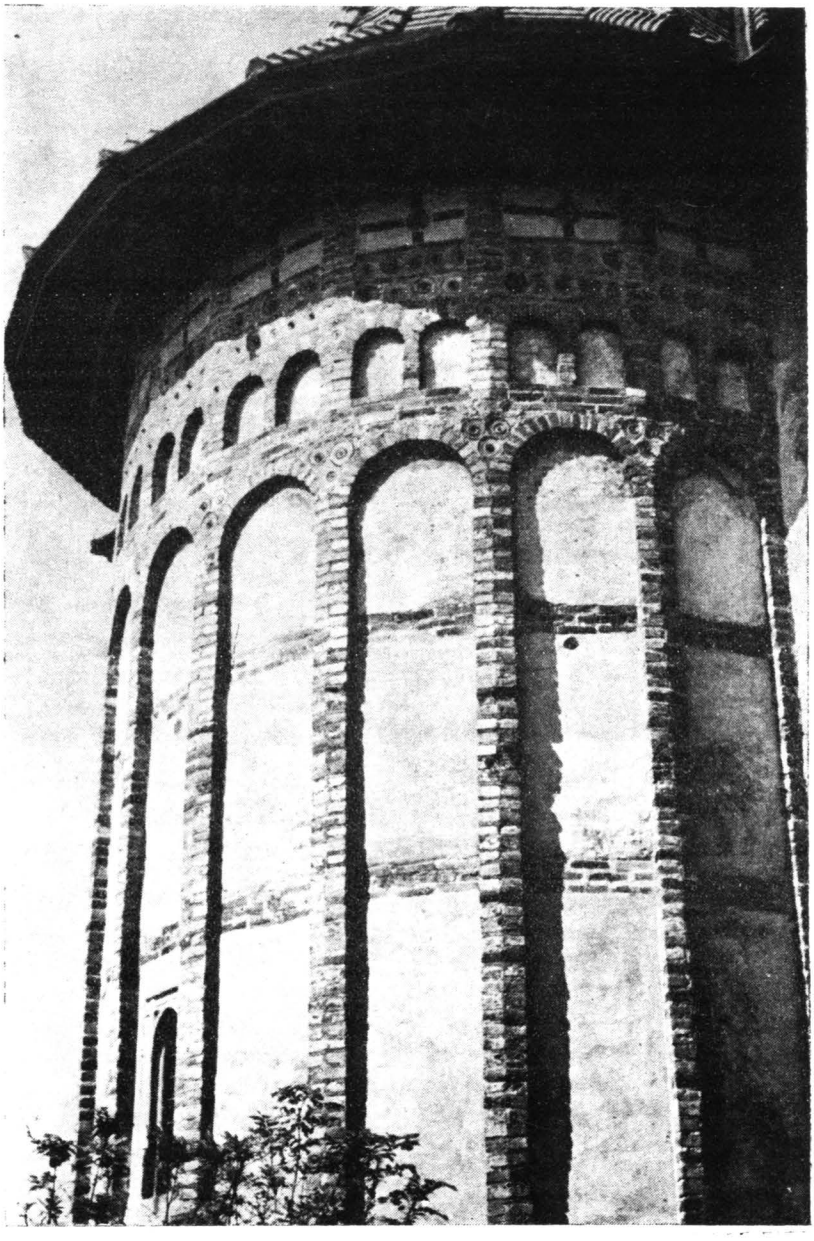


Fig. 11. — Absida estică a bisericii Sf. Ioan din Piatra (reg. Bacău). 1498

înaripat, balaurul, zgripțorul, cerbul etc.). Originea și evoluția lor, încă necercetată, a fost pusă în legătură cu arta romanică[2], socotindu-se că acest decor înlocuiește

[1] Pe pisanii și pe mobilierul bisericesc, pe unele pietre de mormînt apare același motiv. Pe un clopot din anul 1494, de la mănăstirea Bistrița, apare aceeași stemă.

[2] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare în « Bul. com. mon. ist. », 1925, an XVI, p. 224, fig. 358–372.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în parte, cu mijloace mult mai ieftine și mai ușoare, sculptura în piatră atît de obișnuită în arhitectura feudală apuseană. Exagerîndu-se influența apuseană și contribuția sașilor la crearea acestui decor, întreaga ceramică monumentală fiind

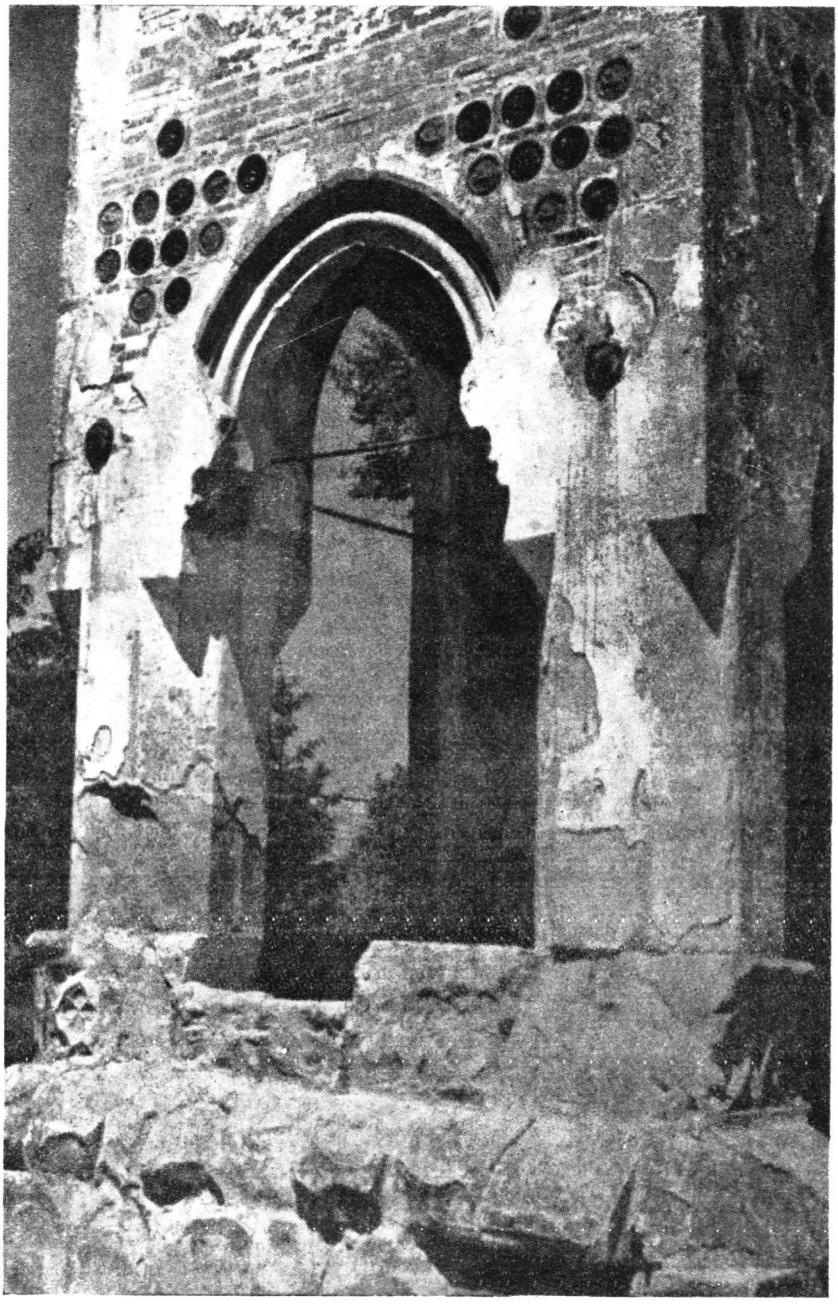


Fig. 12. — Pridvorul bisericii Sf. Nicolae din Bălinești (reg. Suceava). 1499

socotită de origine săsească și sud-germanică, unii cercetători i-au dat un caracter aproape străin, deși el constituie în realitate una din notele atît de caracteristice ale monumentelor moldovenești. Chiar dacă în unele dintre aceste motive

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apar și elemente din arta romanică și gotică, există în schimb o altă categorie, cu trăsături locale, la care se adaugă acum întregul decor al mănăstirii Neamț. Pe cînd discurile descrise mai sus se deosebesc, atît prin tehnica lor, cît și prin ornamentație, de ceramica curentă moldovenească din aceeași epocă, discurile de la Neamț, tocmai prin aceste două elemente, sînt desprinse din olăria smălțuită, de uz casnic pe care o cunoaștem din săpăturile de la Suceava și Hîrlău.

★

Discurile de la Neamț sînt de forma unor farfurioare cu buza înălțată, fundul adîncit și un bumb conic în mijloc încadrat de un inel în relief[1]. Ele sînt prevăzute cu un picior plin, cilindric, prin care se înfig în mortar, avînd aspectul general de ciupercă (fig. 15). Diferind numai ca proporții și grosime, ele se

Fig. 13. — Discuri decorate cu leul, și stema Moldovei Melussina

aseamănă însă ca formă cu discurile ce împodobesc fațadele bisericii Sf. Treime din Siret. Coloritul decorului de ceramică de la Neamț este acela obișnuit, adică verde, galben și cafeniu. Ca și la Hîrlău, apare însă aici o culoare mai rar întîlnită; roșu-vișiniu închis. O particularitate a coloritului acestor discuri este și folosirea bicromiei. Cele mai numeroase sînt de culoare verde; ele încadrează de obicei un disc galben sau cafeniu, ornamentat, fiind dispuse astfel încît formează șiruri paralele oblice, care alternează cu șiruri galbene și cafenii ca și la biserica Sf. Ion din Piatra-Neamț (fig. 11), Bălinești etc. Micile plăci triunghiulare sau cvadrunghiulare care încadrează discurile sînt totdeauna armonizate astfel încît să fie de o altă culoare decît discul central.

Din punctul de vedere al tehnicii discurilor de la Neamț, este de remarcat utilizarea a două procedee înrudite între ele, folosite des și în ornamentarea olăriei smălțuite de uz casnic și în ceramica pavimentară. O categorie de discuri sînt împodobite cu motive vegetale, tratate în relief foarte plat, rezultat prin adîncirea fondului. Al doilea procedeu, în care sînt lucrate discurile cu ornamentație geometrică, constă din executarea desenului prin sgîrierea adîncă a pastei cu un vîrf ascuțit, înainte de coacere și de smălțuire. Ambele tehnici de origine bizantino-orientală se întîlnesc curent folosite în olăria de lux smălțuită din această epocă, atît în Moldova cît și în Țara Romînească. Fragmentele de olărie

[1] Diametrul 20 cm, înălțimea piciorului 8 cm, diametrul piciorului 6 cm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

smălțuită găsite la Suceava și la Hîrlău, ca și vasele din bordeiele de la Zimnicea și de la curtea domnească din Argeș, sînt toate decorate în aceeași tehnică. Deoarece discurile de la Neamț sînt destinate a fi văzute de la distanță, pentru a da preciziune și claritate ornamentelor, conturul zgîriat este mult mai adînc și mai lat decît în olăria mai sus amintită.

Motivele ornamentale de pe discurile de la Neamț se împart în două mari familii, de origine și concepție diferită, care corespund celor două tehnici descrise mai sus. Prima categorie cuprinde motive vegetale — palmeta și semi-palmeta cu trei, patru sau cinci lobi, — sub diferite aspecte. Uneori palmeta este dispusă de o parte și de alta a unui vrej meandric, alteori este încadrată în figuri geometrice — mai ales în formă de stea — sau alteori șerpuește liberă în jurul discului. Sînt peste 12 variante din această categorie de motive (fig. 14). Al doilea grup, mai numeros, îl constituie motivele geometrice înrudite cu acelea obișnuite pînă azi, în crestăturile în lemn și în ceramica populară. Ele sînt lucrate toate în tehnica « sgrafitto ». Într-un singur caz apare o scenă de vînătoare reprezentînd un arcaș trăgînd cu arcul în niște animale, de forme aproape fantastice, naiv realizate (fig. 16).

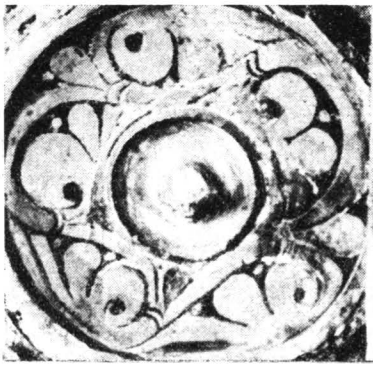


Fig. 14. — Disc cu motiv vegetal; motivul palmetei

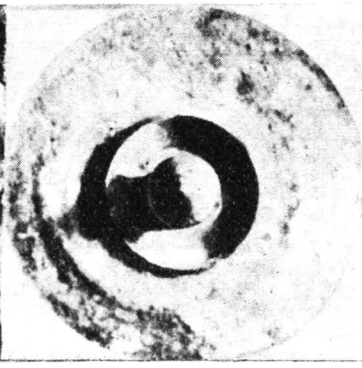


Fig. 15. — Disc simplu

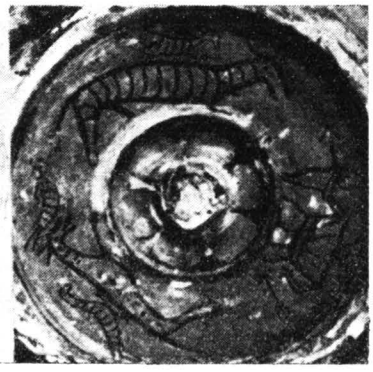


Fig. 16. — Disc cu scenă de vînătoare

Cele două grupe de motive de pe discurile de la Neamț merită o atenție cu totul specială, nu numai pentru originalitatea și noutatea lor, dar mai ales pentru înțelegerea procesului de dezvoltare a ceramicii de lux feudale, și a legăturilor ei cu arta populară. Motivul palmetei, care caracterizează prima categorie, este legat de arta de curte și mănăstirească, fiind folosit în toate genurile de artă moldovenească în secolele al XV-lea și al XVI-lea. El decorează în pictura murală interioarele sau exterioarele monumentelor religioase sub formă de benzi ornamentale [1]; în broderii formează un chenar fin care încadrează cîmpul cu scena centrală [2]. Pe pietrele de mormînt aceeași palmetă (fig. 19) este motivul cel mai obișnuit, pînă la mijlocul veacului al XVI-lea, cînd începe să fie înlocuită cu floarea de bujor [3]. Mobilierul păstrat tot din această epocă la mănăstirile Voroneț, Moldovița și Humor este decorat cu aceeași palmetă realizată în lemn de nuc sau de păr (fig. 17 și 18); ea apare în manuscrise, formînd frontispicii fine la

[1] I. D. Ștefănescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris, 1928, p. 250.

[2] O. Tafrali, Le trésor byzantin et roumain de Poutna, Paris, 1925.

[3] G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, în « Bul. com. mon. ist. », 1925, an. XVIII, p. 273, fig. 461—469 și 479—484.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17.—Motiv cu palmete de pe scaunul lui Petru Rareș (mirea Moldovița)

începuturile capitolelor sau încadrînd miniaturile de pe întreaga pagină. Adaptată ceramicii, tratată întotdeauna aici cu un ușor relief, palmeta constituie ornamentul obișnuit al olăriei smălțuite[1] și al plăcilor pavimentare. Apariția aceluiași motiv și în ceramica monumentală de la Neamț este o confirmare în plus a unei trăsături caracteristice a artei moldovenești, pe care o constituie tocmai această strînsă legătură între sistemele de ornamentație a monumentelor și artele decorative. Întreaga ornamentație în arta decorativă moldovenească pornește de la aceleași principii și folosește aceleași mijloace de stilizare ca și în pictură și sculptură[2]. Acest lucru este evident în decorul de la Neamț.

A doua categorie de discuri, precumpănitoare ca număr, este decorată cu motive noi, unele întîlnite pînă acum sporadic în ceramica monumentală, iar altele cu totul necunoscute. În marea lor majoritate, aceste motive sînt geometrice; ele reprezintă o străveche tradiție locală și orientală și se regăsesc pînă azi în repertoriul artei populare, putîndu-se grupa în cîteva tipuri principale care, la rîndul lor, au cel puțin trei sau patru variante:

a) discuri decorate cu motivul stelei cu șase sau șapte colțuri (fig. 20, 22, 23.)
b) discuri cu motivul solar.
c) discuri cu motivul rozei vînturilor (fig. 21).
d) discuri cu rozete simple sau cu petale alternînd cu baghete.
e) discuri simple avînd numai cîte un șir de găurele în jurul inelului din mijloc și al buzei.

Majoritatea acestor motive se întîlnește în sculptura în lemn moldovenească din aceeași epocă și de mai tîrziu, lucrată ca și ceramica de la Neamț de meșteri populari[3]. Altele sînt înrudite cu olăria din Țara Oașului și Maramureș,

---

[1] Fragmentele de vase găsite la Suceava cu ocazia săpăturilor inițiate de Academia R.P.R. din 1952—1954, au același decor. De asemenea și fragmentele de plăci pavimentare date la iveală în același an, cît și acelea care se găsesc la Muzeul Regional din Suceava, au un decor asemănător.

[2] I. D. Ștefănescu, L'évolutin de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris, 1928, p. 250.

[3] Ibidem p. 37

Fig. 18. —Motiv vegetal de pe scaunul lui Petru Rareș (mirea Moldovița)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale cărei exemplare mai vechi datează numai de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea[1]. Aici se foloseşte pînă azi tehnica « sgrafitto », de către meşterii populari. Unele sînt înrudite ca aspect general, chiar cu olăria unui centru cu mult mai îndepărtat, ca Huţezul, în Oltenia, unde este folosit curent motivul stelei.

Din compararea celor două grupe mari de motive de pe discurile de la Neamţ rezultă o confirmare a legăturii nemijlocite, semnalată încă de mult, în studiile asupra artei moldoveneşti, şi în alte domenii de artă (pictură, broderie, sculptură în lemn etc.), între arta populară şi arta cultă din Moldova în perioada feudală[2].

Ceramica monumentală de la Neamţ reprezintă aplicarea unui procedeu de decoraţie care evocă legături atît cu ceramica de uz curent cît şi cu formele de artă cultă.

Pentru a înţelege mai bine interesul deosebit al acestor legături este necesar să cercetăm căile pe care a pătruns şi s-a răspîndit în sud-estul Europei ceramica monumentală şi cea bizantină.

★

Originile ceramicii monumentale sînt foarte îndepărtate în timp. Sistemul căptuşirii pereţilor în interior sau exterior cu plăci de teracotă smălţuită s-a practicat de timpuriu în construcţiile mesopotamiene. De aici procedeul s-a transmis persanilor, generalizîndu-se cu vremea în lumea orientală şi ocupînd un rol important în construcţiile bizantine şi musulmane. Monumentele din veacurile al XIII-lea şi al XIV-lea, mai ales în lumea balcanică, sînt decorate cu cărămizi aparente alternînd în diferite forme geometrice cu piatră sau marmoră; la acest decor se mai adaugă frize şi brîie formate din mici discuri, farfurioare sau flori crucifere din teracotă[3], smălţuite sau nu.

Palatul Hebdomon (numit de turci Tekfur-Serai), din Constantinopole, datînd de la mijlocul veacului al XIII-lea, are exteriorul împodobit cu un astfel de decor; numeroasele monumente din Messembria (biserica Sf. Ion Aliturghitos, biserica Pantocratorului, biserica Sfinţii Arhangheli) au faţadele din piatră, alternînd cu cărămidă aparentă; discuri, flori crucifere şi cărămizi smălţuite formează brîie, care urmăresc liniile principale şi cornişele monumentului[4]. Unele monumente din Thessalonic (biserica Sf. Apostoli), şi numeroase monumente bulgăreşti şi sîrbeşti din această perioadă (secolele XIII-XIV) au acelaşi decor aparent, în care ceramica monumentală joacă un rol însemnat. Procedeul este cunoscut şi în Ţara Romînească, încă din secolul al XIII-lea, deoarece mici farfurioare smălţuite, de tipul acelora balcanice, au fost găsite cu ocazia săpăturilor de la Turnu-Severin, în vecinătatea ruinelor celor două biserici, datate din această vreme de unii cercetători. El dobîndeşte în veacul următor o extindere mai largă, fiind utilizat în decorarea tuturor monumentelor din această perioadă: Vodiţa (1370), Cotmeana (1384), Cozia (1393) şi paraclisul de curte din vremea lui Mircea cel Bătrîn de la Tîrgovişte.

În decorul acestor monumente se oglindeşte o puternică tradiţie balcanică, localizată cu cel puţin un secol mai înainte de construirea lor, pe care şcoala de

---

[1] Barbu Slătineanu, Ceramica romînească, Bucureşti, 1938, pl. XXXVIII, fig. D, pl. XXIX.

[2] I. D. Ştefănescu, op. cit. p. 251 . . . « mediul viu a încercat să se ridice împotriva formalismului atelierelor şi aceluia al tradiţiei; concepţia şi desenul motivelor dovedesc, cu toată timiditatea, un gust şi execuţie a căror originalitate nu poate fi negată . . . ».

[3] G. Balş şi N. Ghika-Budeşti, Ruinele bizantine din Messembria, în « Bul. com. mon. ist. », 1910, an. III.

[4] P. M. Tapenko, Arhitectura Bolgarii, Moscova, 1953, capitolul despre arhitectura bulgărească în perioada feudală, p. 121 şi urm., cu numeroase fotografii şi desene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

meșteri constructori a lui Nicodim a dus-o pe o treaptă de realizare superioară. Aceeași școală a contribuit la răspîndirea ceramicii monumentale și în Moldova, fapt pe care-l dovedesc materialele date la iveală cu prilejul lucrărilor de restaurare de la biserica Sf. Treime de la Siret, care merită o cercetare mai atentă. Sînt două categorii de ornamente ceramice, unele de forma unor farfurioare cu bumb în mijloc, sprijinite pe un picior plin; ele sînt lucrate dintr-o pastă roșie, curată, de calitate bună, și smălțuite cafeniu deschis și verde. Al doilea grup îl constituie tuburile cilindrice, ușor turtite, goale în interior, care au la unul din capete (acela care rămîne în afară) forma unei flori crucifere. Acestea sînt nesmălțuite, și modelate destul de grosolan și neregulat cu mîna, după ce mai întîi au căpătat forma generală la roată[1].

Decorul acesta, asemănător cu materialul întîlnit la monumentele din Țara Romînească, este cu atît mai interesant pentru noi, cu cît are unele legături și cu discurile de la Neamț. Cu toate că diferă ca proporții, discurile de la Neamț, Borzești și Sf. Ion din Piatra se aseamănă cu acelea de la Sf-ta Treime ca formă generală, ele avînd același aspect de farfurie cu bumb la mijloc.

Fig. 19. — Piatră de mormînt decorată cu palmete. Mormîntul lui Bogdan I din Biserica Sf. Niculae din Rădăuți (reg. Suceava)

Nu s-au păstrat informații asupra înfățișării monumentului, pe care știm că l-au ridicat la Neamț meșteri veniți din Țara Romînească, la sfîrșitul secolului al XIV-lea; înrudirea însă, fie și de detaliu, între materialele acestei școli de la biserica Sfînta Treime din Siret și acelea existente în forma nouă, refăcută, a mănăstirii Neamț din 1497, sugerează o legătură care nu poate fi trecută cu vederea.

Înainte de a trage toate concluziile pe care credem că le impun observațiile de mai sus, socotim necesar să insistăm asupra unei laturi cu totul noi a istoriei ceramicii feudale de artă de pe teritoriul țării noastre, astfel cum ea reiese din unele materiale arheologice și documentare.

II

Săpăturile de la Garvăn (Dinogetia), raionul Măcin, regiunea Galați, efectuate de un colectiv de arheologi, condus de prof. Gh. Ștefan, începînd din

[1] Discurile au diametrul de 10 cm; înălțimea piciorului de 5 cm; diametrul piciorului de 3 cm. Florile crucifere au lungimea de 12 cm; diametrul de 4 cm.

Acest material se găsește în colecția de ceramică a Secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

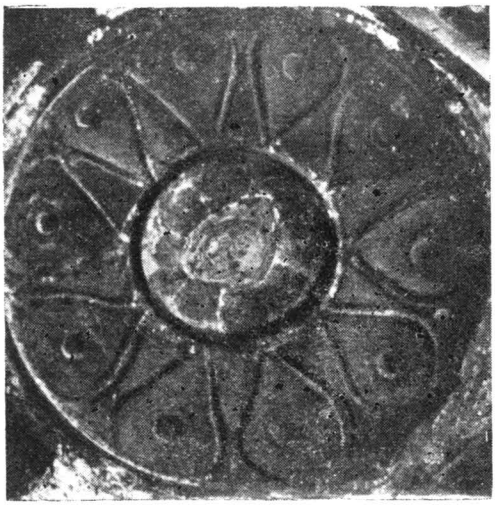


Fig. 20. — Disc decorat cu stea

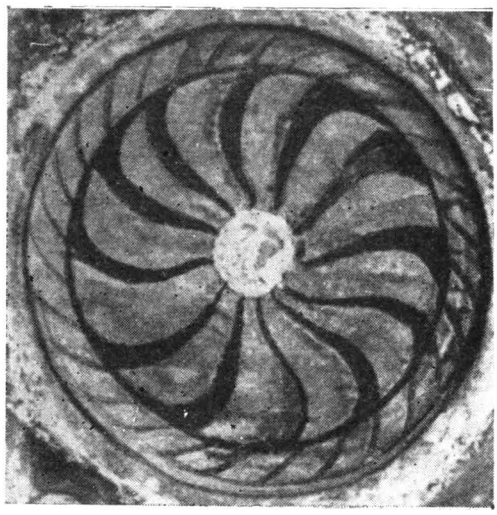


Fig. 21. — Disc decorat cu roza vînturilor

anul 1949, dau la iveală viața unei așezări omenești de pe teritoriul Dobrogei, astfel cum ea s-a dezvoltat în veacurile X—XII[1].

Interesul deosebit al rezultatelor obținute aici constă în faptul că ele luminează nu numai condițiile de viață ale așezării însăși, ci și cele care caracterizau dezvoltarea unor centre meșteșugărești din interiorul Dobrogei. Desprindem din concluziile trase de colectiv, acelea care se referă la dezvoltarea meșteșugului ceramicii.

În mediul localnicilor de la Garvăn se foloseau în veacurile X—XII diverse tipuri de olărie, clasificate de arheologi în trei categorii principale[2]. În prima categorie intră olăria de uz casnic locală, de un aspect primitiv, lucrată cu mîna și conținînd numeroase pietricele pisate în pastă; oala-borcan și străchini cu pereți înalți, alături de opaițe sînt formele cele mai obișnuite[3]. A doua categorie se caracterizează printr-o pastă de lut cenușie sau roșiatică, lucrată la roată, decorată cu pieptenele, avînd ca formă predominantă oala-borcan, de tip slav. A treia categorie este formată dintr-o ceramică smălțuită, de lux, cu pastă fină și decorul « sgrafitto » cu motive vegetale și mai rar zoomorfe.

De o deosebită importanță sînt datele privitoare la centrele care au produs aceste tipuri de ceramică. Dacă olăria primului tip este rezultatul meșteșugului casnic, și provine desigur din mediul însuși al localnicilor de la Garvăn, dacă ceramica de lux este în mare parte de import și provine din centrele de ceramică bizantină[4], în schimb materialele plasate în a doua categorie sînt produsul atelierelor unor centre meșteșugărești din interiorul Dobrogei. Acestea din urmă sînt cu mult mai interesante, pentru istoricul de artă ca și pentru istoricul îndeobște. Ele sînt în adevăr mărturia producției unor ateliere care deserveau o piață de mică

---

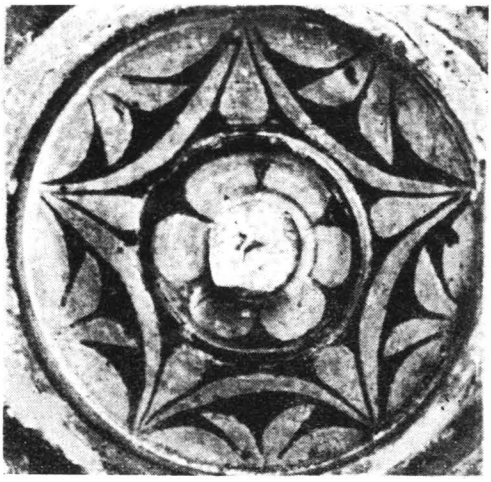
[1] Rapoartele preliminarii asupra săpăturilor de la Garvăn în « Studii și cercetări de istorie veche », t. I, nr. 1, 1950, p. 69, idem t. II, nr. 1, 1951, p. 19; idem, t. III, 1952, p. 349; idem t. IV. 1953, p. 240.

[2] Clasificarea a fost stabilită încă în primul dintre rapoartele citate « Studii și cercetări de istorie veche », t. I, nr. 1, 1950, p. 71. Săpăturile ulterioare, fără a cere înlăturarea acestei tipologii generale, au adus un număr mare de materiale ilustrînd și îmbogățind clasificarea inițială.

[3] « Studii și cercetări de istorie veche », 1952, p. 363, fig. 10.

[4] I. Barnea, Relațiile dintre așezarea de la Biserica — Garvăn și Bizanț în secolele X—XII în « Studii și cercetări de istorie veche », t. IV, 1953, nr. 3—4, p. 641.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



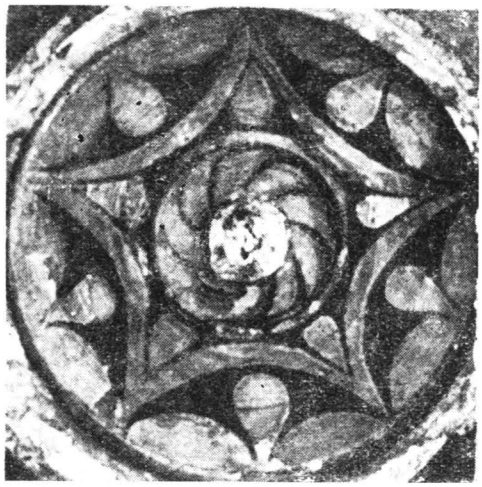


Fig. 22 și 23. — Discuri decorate cu stea

întindere regională și care reprezintă o treaptă importantă de dezvoltare a meșteșugului în general. Astfel de ateliere își marchează de obicei produsele lor prin « mărci de olar », alături de care se întîlnesc în unele cazuri litere ale alfabetului chirilic, zgîriate pe vas. Or, între materialele ieșite din atelierele meșteșugărești regionale din Dobrogea se găsesc și exemplare de ceramică smălțuită de lux, imitații locale ale producției de artă a Bizanțului[1]. Credem că faptul material înregistrat aici este de un interes deosebit pentru problema noastră. Pe de o parte constatăm că originile ceramicei smălțuite lucrate pe teritoriul țării noastre sînt străvechi; ele pot fi datate încă din veacurile X—XI[2]. Vasele și ulcioarele cu picior și cu gura trilobată, smălțuite verde-oliv, cu un decor de benzi verticale aplicate, reprezintă ceramica smălțuită de factură locală în cadrul materialului de la Dinogetia[3]. Apariția acestor materiale trebuie pusă în legătură cu dezvoltarea ceramicii în general în Țările Romîne și cu istoria ceramicii monumentale. În adevăr, la baza procedeului de artă a cărui folosire în Moldova veacurilor XIV—XV a fost analizată mai sus, se găsește în chip evident știința însăși a unui meșteșug capabil să dea materialul folosit la împodobirea unor astfel de clădiri ca biserica Sfînta Treime din Siret și biserica mănăstirii Neamț. Pe de altă parte, chiar exemplul bisericii de la Neamț ne-a arătat că există o legătură mai adîncă între ceramica de artă de uz casnic și aceea folosită în decorarea unor monumente arhitectonice. Dezvoltarea acesteia din urmă nu se poate concepe fără o largă răspîndire a celei dintîi, ale cărei forme și ornamentații, de altfel, le imită. Trebuie să arătăm că faptul constatat la Garvăn pentru secolele X—XI nu este străin de un fenomen analog petrecut în Moldova. Aici răspîndirea producției ceramicii smălțuite, care din materialele existente pînă acum se cunoaște datată din secolele XIV—XV, poate fi studiată și pe material documentar, nu numai arheologic. Vom încerca să desprindem din acest material unele sugestii noi cu privire la legăturile pe care le urmărim.

---

[1] « Studii și cercetări de istorie veche », t. III, 1952, p. 364, fig. 15.

[2] Pînă acum, începuturile ceramicii smălțuite romînești erau socotite în secolele XIV—XV, avînd ca centre Curtea de Argeș și Suceava. Se cunoaștea însă olărie bizantină smălțuită, dar de import, găsită cu ocazia săpăturilor de la Turnu-Severin; ea a fost datată din secolul XI-XII. Barbu Slătineanu, Ceramica romînească, București, 1938, p. 33.

[3] « Studii și cercetări de istorie veche », t. III, 1952, p. 365.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

III

Deşi foarte probabil de origine mai veche, producţia olăriei smălţuite este atestată în Moldova, frecvent din prima jumătate a secolului al XV-lea, prin fragmentele găsite la Suceava şi Hîrlău. Centrele meşteşugăreşti din care ele provin şi condiţiile în care se desfăşoară aici producţia se pot urmări în documentele de cancelarie ale vremii, dintre acestea, merită citat îndeosebi, pentru variatele sale aspetce, actul prin care se confirmă la 23 februarie 1453 drepturile şi stăpînirile mănăstirii lui Iaţco de lîngă Suceava[1]. Încuviinţîndu-se mănăstirii să întemeieze prin colonizare un sat în marginea tîrgului Suceava, se precizează că viitorii locuitori ai acestui sat sînt scutiţi între altele de vama pe care altfel ar fi trebuit s-o plătească ori de cîte ori mergeau « vînzînd şi cumpărînd şi prin tîrguri şi prin sate ». În lista mărfurilor ce făceau obiectul acestui negoţ, locul principal îl ocupă « oalele ». Constatăm aşadar că olăria, chiar ca meşteşug al gospodăriei ţărăneşti, se încadrează într-un curent mai general de dezvoltare, care constituie în această vreme trăsătura principală a vieţii economice; este vorba de puternica dezvoltare a producţiei de mărfuri în satele şi oraşele Moldovei, astfel încît ţăranii şi meşteşugarii sînt tot mai mult atraşi de o piaţă a schimburilor[2]. Merită citat în acest sens cazul deosebit de concludent al satului Negoeşti, unde, în anul 1466, ţăranii vindeau « peşte proaspăt ori peşte sărat, sare, postav, ori pînză, obiecte de fier, fier, plute, oale, vase de lemn etc. »[3]. Este vădit că gospodăria unor astfel de săteni producea pentru vînzare (şi nu pentru consumul propriu) un număr important de obiecte variate de folos curent. Însemnătatea pe care o are atragerea olarilor din satul mănăstirii lui Iaţco în acest curent economic general este în două privinţe în legătură cu subiectul nostru.

Pe de o parte, activitatea acestor olari se dezvoltă în mijlocul condiţiilor pe care tocmai le presupunem necesare pentru răspîndirea ceramicii monumentale. Este limpede, în adevăr, că producînd pentru piaţă, meşterii mănăstirii lui Iaţco contribuie la generalizarea acelei olării de uz curent, ale cărei motive şi tehnică am văzut ca au influenţat atît de puternic decorul bisericii de la Neamţ. Fără existenţa unor centre, răspîndite în toată Moldova şi a căror activitate se asemănă prin natura lor cu a celor de la Iţcani şi Negoeşti, credem că nu ar fi fost cu putinţă ca unui arhitect să i se impună ceramica de uz casnic ca model de inspiraţie pentru un decor monumental.

Pe de altă parte, întărind legătura sugerată mai sus, întregind-o cu elemente noi, trebuie să arătăm că, cel puţin în cazul mănăstirii lui Iaţco, se folosesc meşteri olari capabili de o producţie de lux, şi care, foarte probabil, fabricau mai cu seamă ceramică smălţuită. În adevăr, actul din 23 februarie 1453 spune în chip lămurit despre viitorii locuitori ai acestui sat: « fie el orice fel de meşter, fie el rus, fie grec sau orice fel de limbă ». Deci printre cei pe care mănăstirea avea de gînd să-i colonizeze în satul său, se află meşteri « de altă limbă », în orice caz specialişti de o îndemînare deosebită. Menţiunea cu privire la neamul acestor meşteri cere însă unele precizări. Este necesar să subliniem în primul rînd că nu aducerea unor străini caracterizează producţia îndeobşte a ceramicii de lux; am arătat că dimpotrivă, cazul mănăstirii lui Iaţco se încadrează într-un proces

---

[1] Documente privind Istoria Romîniei. A. Moldova, sec. XIV—XV, doc. nr. 312, p. 260.

[2] T. Barbu Cîmpina, Dezvoltarea economiei feudale şi începuturile luptei pentru centralizarea statului în a doua jumătate a secolului al XV-lea în Moldova şi Ţara Romînească. Extras din Lucrările Sesiunii generale ştiinţifice din 2—12 iunie 1950 a Academiei R.P.R. Bucureşti, p. 195.

[3] Documente privind Istoria Romîniei, A. Moldova, sec. XIV—XV, vol. I, doc. nr. 413, p. 342.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

social pe care-l regăsim în întreaga Moldovă, întemeiat peste tot pe creșterea forțelor interne de producție. Este evident însă, că această dezvoltare internă nu exclude, ci dimpotrivă, pe tărîmul artelor presupune prelucrarea locală a unor procedee și formule realizate de popoarele cu a căror cultură au venit în contact și țările noastre. În cazul concret al ceramicii smălțuite, așezarea de la Garvăn ne-a dovedit că încă din secolele X—XI ceramica smălțuită bizantină s-a integrat în producția locală, meșteșugarii de la Gurile Dunării prelucrînd și asimilînd tehnica de tradiție bizantino-orientală. Această asimilare locală nu s-a mărginit de altminteri la regiunea Gurilor Dunării, ci pornind de aici, s-a răspîndit pe un teritoriu destul de întins între marele fluviu și munții Carpați. La Zimnicea, săpă-turile arheologice din 1949 au dat la iveală o olărie smălțuită — mai ales stră-chini, ulcioare, căni, cu decor « sgrafitto », de tradiție bizantină din a doua jumă-tate a secolului al XIV-lea[1], dovedind deci existența unor centre asemănătoare acelora dobrogene. Dezvoltarea mai departe a acestui proces de prelucrare a formelor, a procedeelor tehnice și decorative bizantine, de către meșterii locali, se regăsește în materialul ceramic descoperit cu ocazia săpăturilor de la Curtea Domnească din Argeș, datînd din aceeași vreme[2], Curtea Veche din București și de la Suceava, unde între bogatele materiale descoperite în 1953—1954 sînt și fragmente de olărie smălțuită decorate cu motive similare, incizate ca discu-rile de la Neamț.

Cazul mănăstirii lui Iațco nu este decît expresia unei generalizări și pe teri-toriul Moldovei a fenomenului înregistrat încă mai de timpuriu în Țara Romî-nească. Subliniem că și aici, ca și în sudul Carpaților, influența greco-orientală se transmite prin intermediul unui lung șir de etape de asimilare locală, în rîndul cărora credem că un rol decisiv l-au jucat centrele meșteșugărești de la Gurile Dunării. În adevăr, marginile de nord ale Dobrogei, în care forme de cultură bizantină s-au păstrat foarte puternice pînă în secolele XIV—XV[3], influențînd în tot acest timp societatea moldovenească[4], reprezintă în chip foarte probabil centrele din care proveneau « meșterii de limbă grecească », poftiți lîngă Suceava în 1453*. Este vorba și în acest caz așadar, de procedee tehnice și decorative a căror origină bizantino-orientală este suficient de depărtată în timp și spațiu, și care trecînd printr-un proces de adaptare îndelungată pe teritoriul țării noastre, au fost însușite și îmbogățite de arta olarilor populari ai Moldovei. Socotim că explicațiile astfel propuse pentru înflorirea ceramicii monumentale în Moldova,

---

[1] „Studii și cercetări de istorie veche", t. I, 1950, nr. 1, p. 101.

[2] Curtea Domnească de la Argeș, în „Bul. com. mon. ist.", 1916—1923, an X-XVI, p. 148.

[3] Cf. Între alte dovezi în această privință, inscripția grecească din 1408 publicată în « Studii », t. III, 1952, p. 210, precum și tratatul dintre Ivanco și Genovezi în care apare rolul jucat de « Greci » pe întreg teritoriul stăpînit de Ivanco după mărturia tratatului acestuia din 1387, în Documente privind istoria Romîniei, sec. XIII-XIV, B. I., doc. nr. 24 din 28. III. 1412, p. 37 și un zapis particular de vînzare în limba greacă, de pe teritoriul Dobrogei (ibidem, nr. 50. p. 66).

[4] Folosirea monedei denumită « perper » este una dintre cele mai caracteristice manifestări ale formelor grecești îmbrățișînd la gurile Dunării un conținut local. Or, « perperii » sînt folosiți și în socotelile de pe teritoriul Moldovei la începutul veacului al XV-lea (I. Nistor, Handel und Wandel in der Moldau Hardenburg, Cernovitz, 1912, p. 185).

* Prezența acestor « meșteri de limbă grecească » amintiți în documentul din 1453 în preajma Sucevei este atestată și de două pietre de mormînt purtînd pe ele inscripții grecești.

Prima piatră de mormînt se află în biserica Adormirea Maicii Domnului din Iițcani. Ea a fost pusă la 11 august 1510 pe mormîntul lui « Ioan, fiul lui Manole Murati (?), Grecul ».

A doua piatră, găsită de K. Romstorfer pe Cîmpul Șanțurilor din fața Cetății de scaun în zona cimitirului, datează din anul 1480. Se păstrează în Muzeul regional din Suceava.

vezi E. Kozak Die Inschriften aus der Bukovina. Wien, 1903, p. 148, nr. XXII și p. 151, nr. XXIX.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe vremea construirii mănăstirii Neamț, pot fi urmărite mai departe. În acest sens trebuie analizate de asemenea unele date cu privire la legăturile dintre Moldova și regiunea Gurilor Dunării, pe tărîmul ceramicii monumentale, date de natură literar-documentară, neilustrate este drept pînă acum de descoperiri arheologice, meritînd însă nu mai puțin a fi luate în considerație.

Este necesar să subliniem în primul rînd că în epoca în care ceramica monumentală era precumpănitoare în decorul monumentelor de arhitectură bizantină și balcanică, se clădeau la Gurile Dunării biserici și palate de către dregătorii împăratului din Constantinopole. Faptul, prea puțin cunoscut, este totuși limpede atestat de un călător arab, care a vizitat Vicina, la 1334[1] precum și de portulanul alcătuit în 1339 de către Angelino Dulcerto[2]. În locul unde acesta din urmă așează Vicina, oraș aparținînd Bizanțului, pe malul drept al Dunării, între Măcin și Isaccea, găsim imaginea unui oraș înzestrat cu clădiri somptuoase, palate și biserici.

Deși ruinele străvechii așezări de la Vicina nu au fost pînă azi dezvăluite, un lucru este totuși limpede: modelele clădirilor ridicate aici în vremea stăpînirii Paleologilor, au folosit probabil și la alte construcții bizantine împodobite cu ceramică monumentală, procedeu decorativ răspîndit în această vreme la Bizanț în țările din peninsula balcanică și în nordul Dunării.

Decorul bisericii mari a mănăstirii Neamț poate astfel să fie pus în legătură cu întreaga dezvoltare a acestui procedeu de ornamentație, pe linia Dunării, de la Turnu Severin și pînă la Marea Neagră. El reprezintă în cadrul acestui fenomen general o realizare moldovenească, în care motivele străvechi de inspirație populară au fost puse la contribuție într-un întreg de desăvîrșită realizare artistică.

ОРНАМЕНТАЦИЯ МОНАСТЫРЯ НЯМЦ В СВЯЗИ С МОЛДАВСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ КЕРАМИКОЙ XV ВЕКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Последние исследования керамической орнаментации монастыря Нямц показывают в новом свете многочисленные и весьма интересные связи этой керамики с глазурованными гончарными изделиями домашнего обихода, для которых была использована та же византийская техника сграффитто и плоский рельеф, полученный путем углубления фона, с древним фоном в духе народного искусства, от которого она заимствовала геометрические орнаментальные мотивы, с передовым искусством того времени — стенной живописью, рукописями, вышивками, надгробными плитами, — от которого она переняла использование различных видов «пальметты», а также и с относящимися ко второй половине XIV века дисками св. Троицы на Серете, с которыми она имеет общие формы. Исследованная таким образом керамическая орнаментация монастыря Нямц появилась в результате долгого процесса ассимиляции и разработки художественных форм и технических методов.

Недавние археологические раскопки в Диногетии доказали, что на территории нашей страны существовали мастерские, в которых имитировались византийские модели еще X—XII веков. Изучение некоторых неисследованных до сих пор местных документов середины XV века подтверждает распространение гончарного ремесла в Молдавии того времени.

---

[1] Voyage d'Ibn Batutah, Paris, 1854, t. II, p. 419.

[2] Cf. M. Popescu-Spineni, Romînia în Istoria Cartografiei, t. I., p. 74, și t. II, harta 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE DÉCOR DU MONASTÈRE NEAMȚ ET LA CÉRAMIQUE MONUMENTALE EN MOLDAVIE AU XVe SIÉCLE

(RÉSUMÉ)

Les dernières études entreprises sur la décoration céramique du monastère Neamț, mettent sous un our nouveau les liens multiples et pleins d'intérêt de cette céramique avec la poterie émaillée d'usage domestique (qui emploie elle aussi la technique byzantine, à savoir, le sgraffite et le relief plat obtenu par creusement du fond) — champ levé — avec le très ancien fonds artistique populaire auquel elle emprunte les motifs ornamentaux géométriques, avec l'art des maîtres de l'époque (peinture murale, manuscrits, broderies, pierres funéraires —d'où l'emploi de différents types de palmettes) avec les disques appartenant à l'église la Sainte Trinité de Siret, de la seconde moitié du XIVe siècle, avec laquelle elle offre certaines ressemblances de forme. Présenté sous ce jour, le décor céramique de Neamț apparaît comme le résultat d'un long processus d'assimilation et d'élaboration de formes artistiques et de procédés techniques.

Les fouilles archéologiques récemment entreprises à Dinogetia dans la Dobroudja ont prouvé l'existence constante sur le territoire de notre pays de certains ateliers où dès le Xe et le XIIe siécles, on imitait les modèles byzantins. L'étude de certains documents autochtones datant du milieu du XVe siècle et qui n'avaient pas été examinés jusqu'à ce jour, prouve également que le métier de la poterie était répandu à l'époque, sur une large échelle en Moldavie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTORUL ISTORIC RUS VASILI IVANOVICI SURIKOV

(1848 — 1916)

de K. H. ZAMBACCIAN

MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI R.P.R

Pictorul V. I. Surikov s-a arătat totdeauna a fi preocupat mai mult de acțiunea mulțimii în desfășurarea evenimentelor istorice, decît de rolul izolat al vreunui personaj, oricît ar fi fost el de măreț. De aceea, pătruns de importanța forțelor maselor, Surikov a căutat prin opera sa să scoată în evidență poporul ca forță activă a istoriei. El și-a creat opera tocmai în perioada dintre 1870 și revoluția din 1905, perioada frămîntărilor sociale, a luptei dintre diversele curente, în epoca în care se cristalizează ideologia partidului social democrat rus, în divergență cu mișcarea narodnicistă (popo-ranistă).

V. I. Surikov n-a fost un marxist și nici un revoluționar în sensul propriu al cuvîntului, ci un progresist cu un simț realist al lucrurilor și cu dragoste pentru poporul din mijlocul căruia pornise.

În splendidul portret pe care Repin i l-a pictat, Surikov apare ca un bărbat voinic, oacheș, cu părul vîlvoi acoperindu-i capul ca o coamă, cu obrazul pîrguit, cu ochi strălucitori, cu buze sensuale conturate de mustăți și de o barbă neîngrijită, cu o înfățișare de om din popor, crescut ca o plantă în plină natură.

Biograful rus, Ivan Evdokimov ni-l descrie ca pe un om retras, trăind mai mult pentru creația sa, și avînd nevoie de singurătate. Între intimi era însă comu-nicativ și cînta cîntece populare. Viața sa e însăși opera sa. În desenele și acuarelele artistului descoperim sentimentele și reflecțiile sale asupra vremii în care a trăit.

Vasili Ivanovici Surikov s-a născut în orașul Krasnoiarsk, din Siberia, în anul 1848. El se trăgea dintr-o familie de origine cazacă, pornită din ținutul Donului prin secolul al XVI-lea, în oastea lui Ermak, ca să lupte împotriva tătarilor năvălitori care pîrjoleau provinciile rusești de dincolo de Urali. Stră-moșii săi au luat parte, pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea, la revolta de la Krasno-iarsk în contra absolutismului țarist. Povestirea luptelor pe care le-au purtat aceștia era transmisă din generație în generație și o mulțime de obiecte din acele vremi erau păstrate în sipetele familiei. În casa strămoșească, de o arhitectură patriarhală, cu un ceardac sprijinit pe stîlpi sculptați de un meșter popular, Surikov trăia intens în imaginația sa acele vremuri eroice. Uneori el pleca la vînat cu flinta cu cremene, cam același fel de armă de care se serviseră odinioară înaintașii săi în lupte legendare. Cu aceste amintiri, compune el mai tîrziu tabloul său istoric « Cucerirea Siberiei de către oastea lui Ermak ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Surikov privea cu interes figurile locuitorilor de pe meleagurile natale, tipuri pure, caracteristice cazacilor, păstrate nealterate în Siberia și despre care spunea că seamănă cu acelea, pictate în epoca Renașterii, înainte de Rafael. Din aceste chipuri se inspira pictorul în operele sale istorice ce oglindeau momente din viața eroică de altădată. Poetul Valoșin, unul din prietenii și biografii lui Surikov, spunea că pictorul a realizat un curios paradox: ne-a adus în secolul al XX-lea ceva din copilăria și tinerețea trăite parcă în secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

Talentul lui Surikov la desen a fost remarcat de profesorul de la școala secundară din Krasnoiarsk. Acesta îl îndemna să deseneze după gravuri, dar mai cu seamă să schițeze după natură și să picteze în acuarelă, peisaje.

Tînărul Surikov este trimis apoi să studieze la Academia din Petersburg.

În anul 1868 Surikov pornește spre Moscova, de unde continuă călătoria la Petersburg, ajungînd acolo în luna februarie a anului 1869. Prezentîndu-se la concursul de admitere la Academia de arte frumoase, el nu reușește la desenul după modelul în ghips, profesorii rîzînd de neîndemînarea de primitiv a lucrărilor sale. Dar Surikov nu desnădăjduiește și se prepară pentru Școala de încurajare a artelor, iar după 3 luni se prezintă din nou la Academie, reușind de astă dată ca auditor. În cei 5 ani de studii, el s-a remarcat, absolvind chiar primele două clase într-un singur an. Bineînțeles că în acest interval el a trebuit să picteze teme impuse de Academie, ca: « Apostolul Pavel », « Căderea Babilonului », « Bunul Samaritean » și alte compoziții convenționale, care nu corespundeau firii sale de om al realităților. Îmbolnăvindu-se odată, el pleacă în orașul său natal, unde pictează scene din viața reală, făcînd mai ales exerciții de racursiu. După ce se însănătoșește, se reîntoarce la Petersburg și se prezintă la diferite concursuri, primind mai întîi o medalie și apoi o bursă. Tema de diplomă impusă de Academie a fost compoziția « Apostolul Pavel explicînd dogmele creștinismului în fața lui Irod Agrippa, a surorii sale Veronica și a proconsulului Festus ». Surikov nu s-a mărginit însă numai la aceste personaje, căci el simțea atracție pentru mulțimea pe care dorea să o introducă în compoziție, pictînd grupuri de ostași romani, figuri de evrei, chipuri care dau tabloului un interes mai viu.

Fire independentă, Surikov nu arată nici un entuziasm pentru distincțiile academice; el a pierdut bursa pentru străinătate, din pricina atitudinii sale indiferente cu prilejul vizitei la Academie a unui prinț. El nu s-a sinchisit de prezența demnitarului și a continuat să lucreze stînd jos în fața șevaletului, pe cînd demnitarul trecea pe lîngă el.

În timpul anilor de Academie, Surikov a pictat și cîteva tablouri mai libere: « Diligența sub ploaie » (1871), lucrare în sepia, de un desen mai strîns și « Monumentul lui Petru I văzut sub lumina lunii » (1870), pictură destul de interesantă. Cu prilejul aniversării a 200 ani de la nașterea lui Petru I, trimite și el la expoziția de la Muzeul Politehnicii o compoziție, în care figura Petru I alături de oameni din popor, trăgînd pe uscat niște corăbii, în golful Onega; țăranii și călugării sînt reprezentați în sforțarea lor de a trage otgonul, la al cărui capăt era însuși Petru I, care dădea ritmul și direcția mișcării.

La terminarea Academiei, el fu nevoit să ceară o comandă ca să-și cîștige existența. I se acordă compoziția a patru panouri cu tema soborurilor egumenice, picturi pentru catedrala Mîntuitorului din Moscova, ce se construia pe atunci.

Plecarea la Moscova a avut pentru tînărul artist o înrîurire hotărîtoare. În vechia capitală moscovită, care se deosebea cu totul de oficialul și birocraticul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Petersburg, Surikov a descoperit adevărata viață rusească tradițională. Contemplarea monumentelor vechi din acel oraș îl transportau în epocile istorice anterioare. Reflectînd în fața acestor vestigii ale trecutului, el reconstituia în imaginație multe din evenimentele care îl impresionaseră în lecturile sale. Apăreau din negura vremurilor legendare figuri pe care el le va transpune apoi pe pînze, cu un sentiment realist în care apare dragostea pentru acțiunile și năzuințele poporului, autorul adevăratei istorii. Așa cum vedea el poporul, se deosebea de modul cum îl înțelegeau alți artiști ai realismului contemporan. Este adevărat că sub influența ideilor progresiste ale lui Belinski și Cernîșevski se formase un grup de artiști, care în 1863 părăsește Academia de arte frumoase din Petersburg, deoarece acolo li se impuneau teme străine de sufletul lor, de pildă « Odin din Walhala ». Mulți profesori erau germani, unii nici nu știau rusește. Tinerii artiști s-au grupat atunci într-o asociație denumită a Ambulanților (peredvijniki), pictînd subiecte rusești luate din viața însăși a poporului. Mulți dintre ei se opreau însă îndeosebi la aspecte umile, mistice și supuse fatalității, adică la subiecte ce inspirau mai mult compătimire pentru popor, la teme narodniciste. Surikov, dimpotrivă, prezintă poporul plin de energie, acționînd și participînd ca element hotărîtor la tot ce se întîmplase important în decursul vremurilor. Din pricina opresiunii țariste, neputînd să prezinte acest aspect revoluționar al poporului, în contemporaneitate, el se retrage în istorie și alege cîteva din momentele eroice ale trecutului. Însă în albumele sale intime se găsesc schițe reprezentînd zilele eroice ale Comunei din Paris, Revoluția din Krasnoiarsk și multe altele, în care pictorul ironizează stăpînirea țaristă, birocrația, armata, clerul cu predicile episcopului obscurantist Nikon ce propovăduia progromuri, și multe alte desene inspirate din viața tuturor straturilor sociale, văzute prin prisma ideilor sale progresiste. Din istoria Moscovei, el alege unul din cele mai tragice episoade: « Dimineața executării streliților ». Streliții, niște tîrgoveți moscoviți, proveniți dintr-o oștire privilegiată, priveau cu nemulțumire reformele lui Petru I, care dorea să ridice Rusia din starea înapoiată în care se afla. Ei nu-și dădeau seama de cursul firesc al vremii, ce reclama profunde schimbări în economia statului rus și raporturi mai apropiate cu străinătatea, de unde țarul adusese meșteri, tehnicieni și oameni de afaceri, care prin forța lucrurilor stînjeneau patriarhalele îndeletniciri ale streliților. Revolta lor a fost crunt pedepsită și 1300 din ei au fost executați. Ei au dovedit în timpul judecății o neclintită hotărîre în atitudinea lor, doar 3 din cei 150 de interogați arătîndu-se mai șovăitori. Pictorul descrie momentul dinaintea execuției, dînd toată atenția reprezentării cît mai realiste a mulțimii.

Petru I apare la distanță în al doilea plan al tabloului, călare, în fruntea trupei sale echipată în noua uniformă importată din Apus; țarul este înconjurat de demnitari, printre care se află și cîteva figuri de străini.

Surikov s-a servit în pictura sa de motive de artă veche populară rusească, de unele lucruri păstrate în muzeu și mai cu seamă de însemnările din jurnalul lui Korb, un contemporan al vremurilor descrise, reușind astfel să dea un aspect veridic tabloului.

Întrebat de pictorul Repin de ce nu figurează nici un executat în tablou, Surikov îi răspunde că în timp ce picta un spînzurat — intrînd o bătrînă în atelier, aceasta a leșinat; impresionat, pictorul a renunțat să introducă scena însăși a execuției, mulțumindu-se să redea starea sufletească a masei și expresia neînfricată a celor condamnați.

Scena se petrece în piața Kremlinului, în fața catedralei Sf. Vasile. Tabloul este plin de personaje grupate variat, dînd astfel un ritm viu compoziției.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coloritul este strălucit, remarcîndu-se frumusețea nuanțelor de alb din bluzele țărănești, în contrast cu îmbrăcămintea în tonalități mai vii a unora dintre streliți, și costumele mai arătoase ale curtenilor; masa coloristică pare o broderie din tonuri fericit împletite.

Tabloul executării streliților a fost terminat după 4 ani de lucru și a fost expus în anul 1881, chiar în ziua în care a fost asasinat țarul Alexandru al II-lea. Acestei opere i-a urmat pînza « Menșikov la Berezove », lucrare prezentată în 1883. Tabloul reprezintă pe fostul curtean favorit al lui Petru I și copiii săi, în exilul din Siberia. Menșikov a fost un om din popor, remarcat de Petru I pentru calitățile sale de iscusință, inteligență și muncă. Fiind ridicat la cea mai mare treaptă a ierarhiei, a ajuns cneaz și mîna dreaptă a țarului. Bineînțeles că situația lui a indispus pe alți curteni, care, după moartea lui Petru I, au instigat împotriva lui, determinînd pe băețandrul țarevici să-l îndepărteze pe Menșikov, surghiunindu-l în Siberia împreună cu familia.

Tabloul deși reprezintă o scenă de intimitate — Menșikov stînd gînditor lîngă copiii săi — nu este lipsit totuși de grandoare în atitudini. Figura sa este de o expresivitate pătrunzătoare, denotă un caracter demn și dîrz, înfruntînd soarta. În contrast cu trăsăturile dure ale tatălui, apar figurile candide ale copiilor între care se remarcă fața melancolică a fetei celei mari, îngenunchiată lîngă tatăl ei. Figura melancolică a fetei învelite într-o mantie îmblănită de catifea albastră închis, exprimă poate amărăciunea copilei ce a fost despărțită prin voința tatălui de logodnicul iubit, pentru a fi destinată țareviciului, care acum îl izgonise pînă în adîncurile infinitei Siberii, al cărei peisaj încremenit de iarnă se zărește prin strîmta fereastră a încăperii.

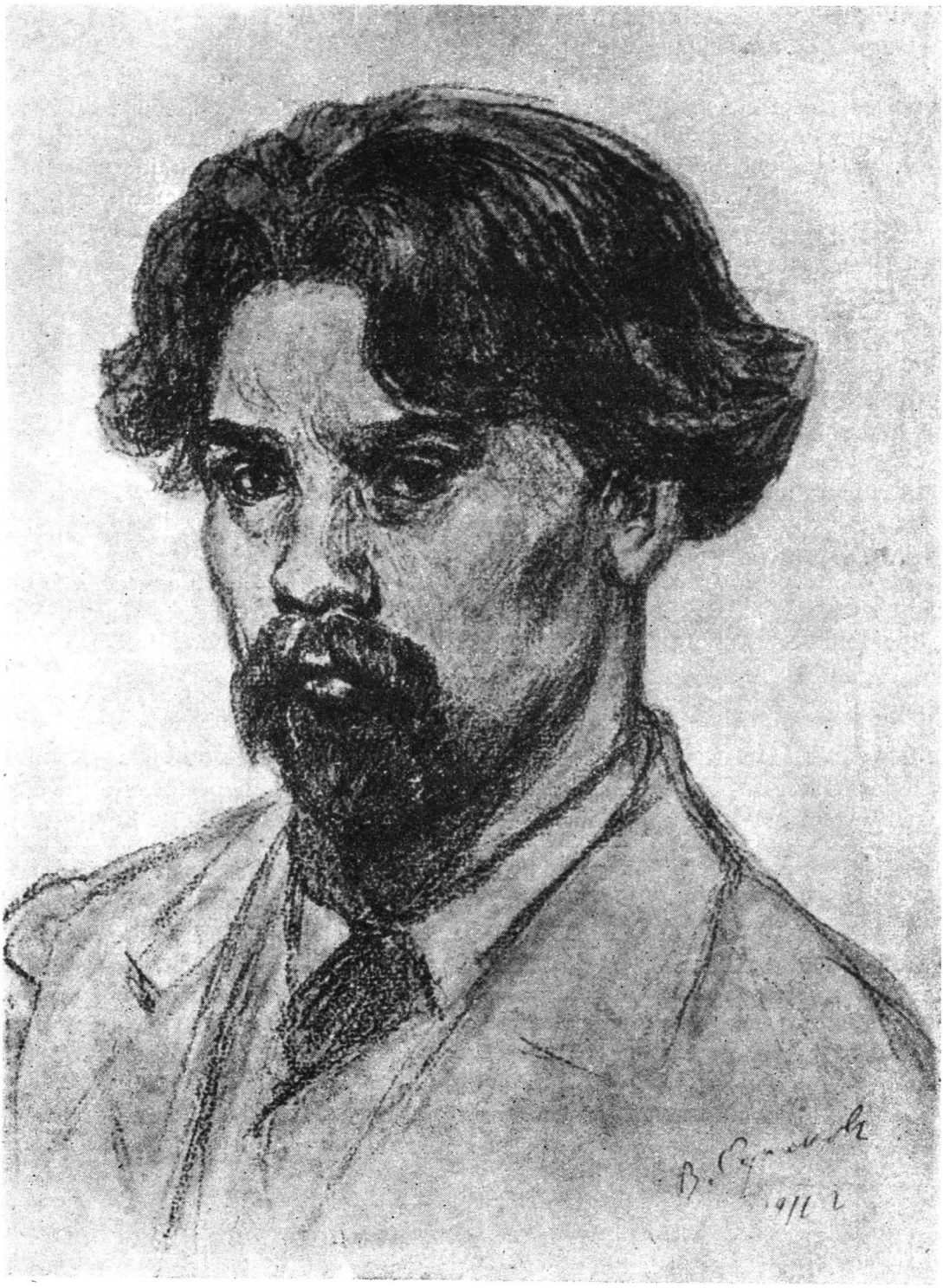
Aceste două tablouri impresionante au fost cumpărate de vestitul colecționar Tretiakov, cel mai cu vază animator al pictorilor independenți ambulanți.

Cu ceea ce a cîștigat Surikov de pe urma acestor două lucrări, pornește, în 1884, împreună cu soția și copiii într-o călătorie în Apus. Cu acest prilej, artistul face interesante reflecții asupra picturii. La Veneția, el rămîne entuziasmat de aspectul somptuos al compozițiilor lui Veronese, de prospețimea atmosferei și a tonurilor Adriaticei din aceste pînze, e fermecat de griurile argintii cu care artistul împletește diversele mase de culori. Deși uimit de arta prodigioasă și spontană a lui Tintoreto, Surikov se entuziasmează totuși în fața pînzelor lui Tițian pline de armonii nobile.

La Roma este uluit de frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină, stă înmărmurit în fața panoului « Judecata din urmă », impresionat îndeosebi de barca condamnaților. E atîta expresie formală în Michelangelo, încît el crede că acesta nu mai are nevoie de o variație mai mare de tonuri. Coloritul său, deși sobru și restrîns, e totuși suficient ca să redea esențialul. Surikov găsește o supremă delectare, o măreață desfătare, datorită perfecției formale, în statuia lui Moise. Dintre toate lucrările lui Rafael, el remarcă « Izgonirea lui Heliodor din templu », observînd cum viziunea acestuia oscilează între Perugino și Michelangelo. Admiră însă fără rezervă chipurile madonelor aceluiași Rafael din muzeele din Florența și Dresda, figuri de o puritate de expresie excepțională.

La Neapole este atras de lumina ce inundă corpul lui Bachus — pictură de Ribera — a cărui artă viguroasă îl impresionează. Însă e mai sensibil în fața portretului Papei Inocențiu al X-lea de Velasquez, din palatul Doria, din Roma. La Paris, el constată cum coloritul ia preponderență în pictura nouă, lucru ce-l împărtășește într-o scrisoare pictorului Cestiakov, menționînd pe Corot, Delacroix,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Autoportret (1910)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bastien Lepage.E de reţinut că el nu pomeneşte nimic despre impresionişti, care erau în vremea aceea la apogeul artei lor.

La Viena se miră de faima contemporanului Mackhart, a cărui artă ademenitoare şi de suprafaţă îl decepţionează.

În tot timpul acestei călătorii, Surikov desenează, schiţează, face diverse acuarele, între care remarcăm o scenă de carnaval la Roma. Pictează şi cîteva lucrări în ulei: două figuri de italieni, dintre care o italiancă în costum de carnaval, asvîrlind un buchet de flori dintr-o lojă. El a adus din Roma şi peisaje: o acuarelă, « Coliseul », şi o pictură, « Catedrala Sf. Petru », cu domul ei caracteristic, despre care spunea că îi reaminteşte un erou din poveşti, cu umeri largi şi cu un cap mic.

Catedrala din Milan i s-a părut mai armonioasă ca arhitectură, prezentînd unitate între interior şi exterior. Catedrala Notre-Dame din Paris îl entuziasmează.

Însă, în tot timpul călătoriei, el continuă să fie preocupat de o lucrare în proiect, « Deportarea bojarinei Morozova», în care scop schiţează şi desenează mereu.

Reîntors la Moscova, se apucă temeinic de muncă ca să desăvîrşească această compoziţie, la care lucrează 3 ani de-a rîndul. E o scenă istorică inspirată de schizma religioasă provocată de reforma bisericească impusă de ţarul Alexei Mihailovici, tatăl lui Petru I. Acesta, cu ajutorul patriarhului Nikon care venea cu noi interpretări ale textelor, urmărea să-şi mărească autoritatea, transformînd biserica într-un instrument de stat. Faptul a nemulţumit pe fanaticii pravoslavnici tradiţionalişti, şi a împărţit lumea rusească în două tabere, care se acuzau reciproc de erezie. Poporul era nemulţumit de aceste noi reforme, între care era şi acel « Codex » ce legifera definitiv fixarea ţăranilor de pămînt.

În fruntea protestatarilor se găsea bojarina Morozova, o rubedenie a ţarului, care a fost deportată din cauza atitudinii sale dîrze. Tragedia acestei eroine o auzise pictorul întîia oară de la o mătuşă foarte evlavioasă şi conservatoare. Din cele citite apoi, el îşi făcu o imagine reală a bojarinei, despre care se povestea că a fost de o frumuseţe plină de spiritualitate.

Protopopul Avacum, unul din capii mişcării protestatare, spunea de ea că se arunca, ca un leu, asupra duşmanului, că din privirea ei scăpărau fulgere.

Surikov schiţase mai întîi un chip al bojarinei Morozova, inspirat din trăsăturile mătuşii sale bigote. Preumblîndu-se într-o zi prin cimitir, întîlni însă o figură mai expresivă, mai înfricoşătoare în priviri şi de o înfăţişare mai ascetică, după care pictă pe bojarină.

Multe studii după diverşi oameni şi femei din popor, în special după un nebun, vînzător ambulant, întîlnit pe uliţele Moscovei, i-au servit pictorului în compunerea tabloului. După chipul nebunului a fost pictat cerşetorul din tablou.

Tabloul reprezintă momentul surghiunirii bojarinei din Moscova. E o compoziţie bine gîndită şi perfect legată. Toată figuraţia contribuie la acel ritm al vieţii ce se desprinde din pictură. Scena se petrece pe stradă. E iarnă. Albul zăpezii reflectă lumini albăstrui şi violete în zare. Din cerul sur se revarsă razele gălbui ale soarelui învăluit. Sania cu un cal, care transportă pe bojarină, e văzută în diagonală şi puţin înclinată, ca să dea mai bine iluzia mişcării. Dinamica mersului e sugerată şi prin atitudinea unui băeţandru ce aleargă paralel cu sania. Toate celelalte personaje stau nemişcate în diverse atitudini, participînd la acest eveniment, după cum se vede din expresia şi emoţia de pe figurile lor: compătimire, admiraţie şi evlavie la cei mai mulţi, dezaprobare şi ironie, mai cu seamă la unii dintre mujici. O miloagă îşi întinde mîna spre sania care trece, iar un cerşetor care şade în drum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bojarina Morozova (1881) (Schiţă)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o urmărește din priviri, binecuvîntînd-o cu mîna. Mai în fund, deasupra unui zid, niște copii privesc curioși și veseli la toată această întîmplare.

Cromatica tabloului se sprijină pe contraste. În centru stă bojarina Morozova îmbrăcată într-o haină îmblănită de catifea albastră închis, avînd o căciulă de blană și învăluită într-o eșarfă. Senzația acestei tonalități mai sumbre față de masa alburie de iarnă o avusese pictorul odată, pe cînd privea la tonalitatea aripilor unei ciori ce se ridica de pe un cîmp înzăpezit. Împrejurul acestui contrast de alb și negru intervin grupele de policromii ce înviorează ochiul, cum ar fi costumele femeilor, care sînt de o mare variație de tonuri.

Această lucrare, admirabilă din punctul de vedere al compoziției și al coloritului, e cu siguranță capodopera pictorului.

Criticul Stasov crede că această compoziție este cea mai remarcabilă operă de gen istoric a picturii ruse, ea fiind la înălțimea celor mai bune pagini ale literaturii ruse, cum ar fi paginile istorice din « Război și pace ». El compară acest tablou cu « Boris Godunov », opera lui Musorgski și « Cneazul Igor », al lui Borodin.

În anul 1888, murind soția lui Surikov, artistul trece printr-o criză sufletească. Cu acest prilej, el pictează o compoziție religioasă « Vindecarea orbului din naștere », lucrare pe care însă nu o expune. Părăsește Moscova și se retrage un timp în orașul său natal din Siberia. În Krasnoiarsk se reculege cu amintirea copilăriei sale. Acolo mai dăinuiau obiceiuri patriarhale și el asistă la unele petreceri populare, cum ar fi « cucerirea orășelului de zăpadă. » Toate aceste împrejurări îl întremează pe artist și-l predispun la alt gen de opere.

Pictorul urmărește teme care produc voioșie, cum ar fi tocmai « Cucerirea orășelului de zăpadă », sau teme eroice: « Cucerirea Siberiei de către oastea lui Ermak » sau «Trecerea Alpilor de către armata lui Suvorov ». Tabloul «Cucerirea orășelului de zăpadă » reamintește acel joc popular în care călăreții aleargă spre niște obstacole de zăpadă ce ar înfățișa zidurile orașului. Caii speriați de strigătele mulțimii se poticnesc cînd ajung în fața zidului, pînă ce unul din călăreți reușește să treacă obstacolul de omăt si aleargă înainte, fiind urmărit de ceilalți călăreți pînă ce e prins și atunci e frecat cu zăpadă și cinstit apoi cu băutură. E cel mai optimist tablou al artistului. Lucrarea se caracterizează printr-un rar dinamism al formelor și o vervă scăpărătoare a culorilor.

În timpul șederii sale în Siberia, artistul concepe o compoziție care să amintească eroismul strămoșilor săi cazaci în lupta cu tătarii, ce neliniștea pe vremuri ținuturile rusești de la hotare. Pentru a studia cît mai bine lumea cazacilor care porniseră odinioară din ținuturile Donului, el face mai multe călătorii prin acele regiuni, desenînd și schițînd în acuarelă diverse figuri de cazaci și cercetînd motive locale caracteristice. Compoziția se desfășoară pe țărmul unei ape. În stînga, în primul plan, înaintează oastea lui Ermak în bărci și plute, împușcînd pe tătarii de pe țărmul opus, care răspund focurilor cazacilor doar cu arme primitive — săgeți lansate de arcuri. Unii dintre tătari, cuprinși de panică, o iau la fugă, alții rezistă cu înverșunare, întinzînd cu încordare arcurile. Pe coama dealului din față, un șir de călăreți dușmani se proiectează în zare. Chipurile cazacilor bărboși și roșcovani, îmbrăcați în haine de frumoase tonalități, contrastează cu înfățișarea primitivă a tătarilor negricioși. Acest tablou, prezentat cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la cucerirea Siberiei, a fost interpretat de unii ca un fel de omagiu adus de pictor stăpînirii care a contribuit la mărirea imperiului. Surikov știa că aceasta nu este cîtuși de puțin adevărat, deoarece strămoșii săi din oastea lui Ermak au pornit din ținuturile Donului, chemați fiind de locuitorii ruși

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din regiunile Uralului, în fruntea cărora se aflau negustorii Stroganov, care au echipat și întreținut oastea. Țarul Ivan « cel Groaznic » nu avea nici o cunoștință de această măreață faptă și granițele imperiului moscovit au fost lărgite prin forța lucrurilor, din inițiativa locuitorilor înșiși, care au vrut să-și apere meleagurile împotriva hoardelor de tătari. Surikov n-a vrut decît să înfățișeze una din paginile eroice ale poporului înfăptuitor de acțiuni mărețe.

Un alt moment glorios al oștii rusești este redat în tabloul « Trecerea Alpilor de către armata lui Suvorov », trimis în anul 1789, cu prilejul intervenției țărilor monarhiste împotriva revoluției franceze. Armata lui Suvorov a învins dificultăți de nedescris în trecerea Alpilor și Surikov ne prezintă unul din episoadele dramatice ale acestei campanii.

Pictorul acordă cea mai mare importanță ostașilor, care sînt înfățișați în înaintarea lor prin munți prăpăstioși și acoperiți de zăpadă. Generalul Suvorov călare privește ca un halucinat la soldații săi. Într-o scenă similară, pictorul francez David a înfățișat pe Bonaparte călare trecînd Alpii, acordînd tot interesul generalului, în timp ce cîțiva soldați apar simbolic într-un plan secundar.

Surikov a fost preocupat și de figurile marilor conducători ai mișcărilor populare. Tabloul « Stepan Razin » e pictat între 1903—1907. Surikov nu l-a considerat niciodată terminat, revenind și modificîndu-l în diverse rînduri. Prima versiune în acuarelă, în care Razin navighează împreună cu o prințesă persană, e o schiță ceva mai fastuoasă. În versiunea definitivă nu mai figurează prințesa persană. Surikov îl reprezintă pe hatmanul cazac singur, gînditor și melancolic, ascultînd cîntecul unui cazac, în luntrea ce-l poartă pe Volga.

Unii presupun că Surikov, impresionat de nereușita revoluției din 1905, ar fi vrut să înfățișeze în chipul lui Stepan Razin propria sa dezamăgire. Într-adevăr, după reacțiunea ce a urmat revoluției din 1905, Surikov nu se mai preocupă de alte compoziții răscolitoare de avînt popular. El intră într-o fază de șovăială artistică, pictează doar cîteva portrete și moare în 1916.

În concluzie, arta lui Surikov, vie, expresivă și dinamică, excelează în compoziție, artistul avînd un dar înnăscut al formelor în mișcare, pe care le mînuiește și le grupează magistral. Desenul său, care nu tinde la finețe și suplețe, exprimă formele, în plenitudinea și densitatea lor, ceea ce le dă o calitate monumentală.

Surikov, deși afirmă că el respiră numai prin culoare spunînd că poți să înveți și un cîine să deseneze, dar nu să și coloreze, nu a fost totuși un colorist în sensul modernist al cuvîntului, căci el a păstrat un echilibru între formă și culoare. De altfel compoziția cu figuri reclamă o structură formală pe care se clădește totul, și această soliditate a formelor, artistul nu a sacrificat-o predilecțiilor și intensităților de colorit, cum a fost cazul unor contemporani apuseni.

Surikov concepe frumosul ca și grecii de altă dată, în proporții și armonie. Prin acestea Surikov a reliefat virtuțile și energia poporului rus însetat de progres și dreptate socială în diversele momente ale istoriei sale.

РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ (1848—1916)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Сурикова как художника бо ьше интересовало участие масс в развертывании исторических событий, чем роль отдельной личности как бы она не была величественна, так как артист не считал возможным историческое действие без участия народа.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Суриков придавал огромное значение коллективным силам, скрытым в глубине народных масс. Поэтому в своем творчестве он старался изобразить народ как действенную силу истории. В первую очередь его интересовала толпа, которую, как говорил он, ему нравится выводить на улицу. Суриков работал с 1870 г. вплоть до революции 1905 г. в период мощных социальных движений и борьбы между различными течениями. В эту эпоху выявляется идеология русской социал-демократической партии в противоречии с народническим движением.

Из его произведений особого внимания заслуживают: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири войском Ермака», «Взятие снежного городка».

Творчество Сурикова жизненно, выразительно и полно движения. Оно отличается композицией. Художник обладает врожденным талантом передавать образы в движении, группируя их с исключительным искусством. Он сохраняет равновесие между формой и колоритом. Композиции фигур необходима формальная структура, на которой все основывается, и этой твердостью форм художник не пожертвовал во имя яркости колорита.

Как и древние греки, Суриков видит красоту в пропорции и гармонии. Этими качествами Суриков подчеркивает достоинства и энергию русского народа, порождающие социальный прогресс и справедливость в различные моменты его истории.

VASSILI IVANOVICI SOURIKOV, PEINTRE RUSSE DE L'HISTOIRE

(1848—1916)

(RÉSUMÉ)

Le peintre Sourikov était préocupé bien plus par l'action des masses dans le déploiement des évènements historiques que par le rôle isolé de quelque personnage, si grandiose fût-il, car l'artiste ne concevait pas d'action héroïque sans la participation du peuple.

Sourikov était pénétré de l'importance des forces collective, latentes, au sein des masses. C'est pourquoi il a cherché à souligner par son oeuvre le peuple, comme force agissante de l'histoire. Ce qui l'intéressait avant tout c'était la masse, dont il disait « qu'il aimait la faire descendre dans la rue ». Sourikov a créé son œuvre de 1870 à 1905 — année de la révolution — c'est la période des convulsions sociales qui s'affirment avec force, de la lutte entre les différents courants, l'époque où l'idéologie du parti social-démocrate russe se cristalise, en divergence avec le mouvement des narodniki. Nous mentionnons, parmi ses œuvres, les compositions suivantes: « Matin de l'exécution des strelitz », « Bojarina Morozova », « Conquête de la Sibérie par l'armée d'Ermak », « Conquête de la petite ville de neige », etc.

Vif, expressif et dynamique, l'art de Sourikov donne sa pleine mesure surtout dans les compositions, le peintre ayant un don inné des formes en mouvement, qu'il manie et groupe d'une façon magistrale. Il a su maintenir l'équilibre entre la forme et la couleur. D'ailleurs, la composition aux personnages exige une structure de formes sur laquelle tout le reste doit être construit et cette solidité des formes, l'artiste ne l'a pas sacrifiée à des prédilections et à des intensités de coloris.

A l'instar des anciens Grecs, Sourikov considère que la beauté est constituée par des proportions et des harmonies. Grâce à ses qualités, Sourikov a pu mettre en relief les vertus et l'énergie génératrices de progrès et de justice sociale du peule russe, aux différents moments de son histoire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELIEFUL ÎN SCULPTURA MONUMENTALĂ DIN R.P.R.

de ION FRUNZETTI

Dintre toate artele plastice, sculptura are limbajul cel mai sărac.

Așa cum reamintea regretata sculptoriță Vera Muhina într-un studiu rămas pentru noi fundamental în estetica artelor plastice, « . . . sculptorul își exprimă cu ajutorul plasticei corpului omenesc gîndurile, năzuințele, ideile creatoare pe care i le inspiră viața. Imaginea omului oferă limbajul prin care sculptorul împărtășește poporului ceea ce gîndește »[1].

Înseamnă oare aceasta că — spre deosebire de pictor, de desenator și de gravor, care pot exprima prin limbajul specific al artei lor nu numai obiectele lumii reale, ci și sentimente omenești ori stări de conștiință specifice — sculptorul nu va putea niciodată să exprime asemenea conținuturi? Că el trebuie să se rezume la redarea corpurilor omenești, feminine sau masculine, tinere sau bătrîne, în repaus ori în mișcare? Că, adică, în afară de reproducerea la infinit a diferitelor trupuri umane văzute de sculptor în lumea reală, acest soi de artist nu va putea năzui niciodată să transmită, prin opera sa be sculptură, nici emoții, nici sentimente superioare, nici stări de conștiință specifice unui grup de oameni sau unui exemplar anumit, creator de cultură ori erou al istoriei?

De bună seamă, nu aceasta a vrut să spună afirmația că « limbajul sculpturii este plastica trupului omenesc ».

Se pot reprezenta în sculptură, prin acest limbaj restrîns care este corpul omenesc, nu numai corpuri omenești, nu numai corpul omenesc în genere și nu numai corpul cutărui ori cutărui om în special, dar și sentimente omenești; și această ultimă afirmație nu trebuie înțeleasă în sensul ei strict, anume că, odată cu imaginea unui om, putem transmite privitorului unei opere de sculptură și cunoașterea sentimentelor de care omul reprezentat era animat în clipa cînd a fost reprezentat în opera de sculptură. Nu trebuie să limităm posibilitățile sculpturii la reprezentarea omului fizic și a lăuntrului său, a psihicului său. Prin mijlocirea imaginii corpului omenesc, sculptorul poate năzui să exprime, și a exprimat întotdeauna, de cînd există pe lume sculptura, nu numai sentimentele celui reprezentat, ci și sentimente și stări generale de conștiință, comune grupului social din care face parte personajul reprezentat; și nu numai sentimente, ci și noțiuni abstracte, care sînt proprii unui grup de oameni, unei comunități naționale, unei comunități sociale, unei clase, unui colectiv.

---

[1] Imaginea și tema în sculptura monumental-decorativă, în « Probleme de literatură și artă », 1952, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Limbajul sculpturii este restrîns ca registru. Tematica sculpturii nu este însă restrînsă.

A circumscrie limbajul plastic al sculpturii la imaginea omului înseamnă a reduce tematica sculpturii, conținutul ei.

« Prin limbaj plastic se înțelege — precizează Vera Muhina — totalitatea imaginilor plastice, . . . care servesc pentru a reprezenta în sculptură nu numai anumiți oameni, ci și noțiunile abstracte colective ».

Că sculptorii și-au dat de mult seama de acest lucru o dovedește, printre altele, existența alegoriei, de pildă, care nu este altceva decît o imagine plastică a corpului omenesc, exprimînd noțiuni abstracte colective, stări de conștiință comune unei societăți date. Posibilitățile largi de expresie ale alegoriei justifică pentru ce acest gen și-a avut în istoria artei epocile lui de glorie și, ca toate genurile, epocile de uitare și de surghiun, determinate de împrejurări istorice certe. La teza că limbajul general al sculpturii — mijloacele prin care se constituie imaginea artistică în orice operă de sculptură — se rezumă la plastica corpului omenesc, s-ar putea întîmpina, și pe drept cuvînt, că există și sculptori animalieri. Pentru ei, limbajul plastic este imaginea corpului diferitelor animale. Lucrul e cu totul exact. Doar că sculptorul animalier nu reproduce nici el natura, pur și simplu, ci, prin reprezentarea animalelor, exprimă de obicei unele sentimente comune și omului. Mînia fiarei gata de atac, teama jivinei neajutorate ce se vede atacată, nevinovăția anumitor specii volatile ori patrupede, îngîmfarea ori viclenia altora, prilejuiesc, prin imaginea modificărilor pe care ele le aduc corpului animalelor respective, o mai adîncă și mai exactă cunoaștere a aceloraşi efecte și impulsuri manifestate de speța umană, și, în același timp, ascut simțul nostru de observație pentru depistarea impulsurilor și afectelor analoge declanșate la semenii noștri.

Pe lîngă aceasta, sculptorii animalieri mai exprimă și relațiile stabilite între om și animal, dragostea omului pentru vietățile care-i ușurează munca sau care-și duc viața prin preajma lui, ori, în vremea noastră, atitudinea omului față de animal ca factor al economiei socialiste.

Deci, dacă se socoate util, putem adăuga definiției enunțate mai sus și specificarea că, în limbajul general al sculpturii nu intră numai corpul omenesc, ci și imaginea corpului animalelor care pot prezenta impulsuri comune cu unele stări de conștiință ale omului.

Dacă aceasta este doar definiția *limbajului plastic general*, nu trebuie să se uite că există și limbaje plastice particulare, proprii anumitor artiști, școli ori epoci din istoria artei. Limbajele plastice particulare sînt ceea ce se numește stilurile: modificări ale limbajului plastic general, raportate la creatorul, școala sau epoca respectivă. Este de notat că stilurile nu pot nesocoti limbajul plastic general, nu pot ieși din limitele lui. Stilurile sînt doar modificări ale limbajului plastic general, variații lăuntrice ale acestei constante.

Stilul — limbajul plastic particular — se caracterizează prin preferința acordată, din limbajul plastic general, anumitor mijloace și nu altora. Mijloacele artistice proprii, care sînt folosite pentru realizarea imaginei în sculptură de un anumit creator, de o anumită școală, și care fac caracteristica stilului respectiv, a școalei ori a creatorului de care e vorba, nu pot reieși decît din preferința acordată de acesta anumitor mijloace, existente în limbajul plastic general. Adăugarea de noi mijloace, peste cele ale limbajului plastic general, depășirea limbajului plastic general ori nesocotirea lui, departe de a fi dovezi de originalitate, cum s-ar putea crede, sînt mai curînd dovezi de lipsă de stil. În vina lipsei de stil cad lucrările ce nu țin seama de vocabularul mijloacelor plastice comune limbajului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plastic general. Cu alte cuvinte, cum limbajul plastic general al sculpturii este corpul omenesc, lucrările care înfățișează corpul omenesc *în subsidiar*, înfățișînd în principal altceva decît corpul omenesc, acordînd adică o importanță disproporționată elementului vegetal sau mineral, ori obiectelor neînsuflețite, sînt în sculptură lucrări lipsite de stil. De asemenea, cînd un sculptor pune accentul pe veșminte, nu ca un auxiliar al formei corpului uman, ci ca element de prim ordin al imaginii, sau cînd un sculptor pune accentul pe recuzite, pe acumularea de obiecte în jurul omului, vrînd să suplinească prin puterea lor definitorie insuficienta caracterizare a personajului, opera este lipsită de stil, nesculpturală. În general, ori de cîte ori într-o sculptură compozițională, într-o compoziție statuară ori într-un relief, sculptorul pune accentul nu pe om, ci pe unelte ori pe mașini, alături de care omul rămîne să joace un rol secundar în compoziția operei, acel sculptor se poate face vinovat de lipsă de stil și poate fi învinuit că nu vede sculptural.

Realizarea artistică a unei teme, și această realizare corespunde organic conținutului temei într-o operă reușită estetic, depinde de felul cum sculptorul înțelege limbajul plastic. Acesta oferă, e drept, numai mijlocul, adică totalitatea mijloacelor prin care se ajunge la imaginea plastică (adică la realizarea artistică a unei teme), imagine care trebuie să *cuprindă* tema, să o *încorporeze*, să o *îmbrace artistic*.

Mijloacele trebuie să fie însă corespunzătoare temei. Pentru o imagine realistă nu se pot folosi mijloace nerealiste. Legătura indisolubilă dintre conținut și formă cere o adecvare perfectă a tehnicii cu viziunea.

Pentru aceasta este necesară o perfectă cunoaștere prealabilă a posibilităților tehnice și a posibilităților de expresie ale limbajului plastic propriu sculpturii în general și fiecărui gen de sculptură în special.

Sculptura, ca toate artele plastice, nu are, în primul rînd, putința de a oglindi desfășurarea în timp a unui proces. De la Lessing încoace s-a tot spus acest lucru, care a devenit, prin repetiție, un loc comun. Locurile comune închid însă cele mai adeseori adevăruri mari — e drept, cam de la sine înțelese — dar care, tocmai prin aceasta, sînt adeseori nesocotite. O imagine realistă, adică o imagine care să nu fie numai *veridică* ci și *tipică*, adică să oglindească adevărul vieții în ce are viața mai esențial, o imagine care să exprime fondul cel mai adînc al fenomenului social din perioada istorică ce oferă tema sculpturii respective, o asemenea imagine trebuie să înfățișeze « caractere tipice acționînd în împrejurări tipice ». Aceste trei elemente: caracterele, acțiunea lor și împrejurările în care ea se desfășoară, pot fi ele pe de-a întregul redate în sculptură?

Acțiunea, în primul rînd, este cu neputință de redat în sculptură altfel decît printr-un moment al ei, (succesiunea, desfășurarea fiind interzise artelor plastice). Este evident că momentul acesta va trebui ales cu cea mai mare grijă: din el trebuie să se poată deduce și momentele anterioare ale acțiunii, și cele ulterioare. Dintr-o suită de momente cîte pot reconstitui o acțiune, un proces, — unul singur, momentul nodal, poate sugera privitorului și tot ce a dus la el și tot ce va decurge din el.

Pentru ca desfășurarea viitoare a evenimentului, a acțiunii sau a procesului înfățișat să fie limpede pentru privitor, sculptorul trebuie să caracterizeze însă riguros personajele: felul lor de a reacționa în împrejurări date, cu alte cuvinte caracterul lor, trebuie să fie perfect univoc: orice echivoc în caracterizare ar duce, inevitabil, la două soluții posibile, la două deznodăminte ale acțiunii. Caracterizarea personajelor este în sculptură un punct cu atît mai important cu cît, adeseori, situația tipică în care se găsește personajul nu poate fi redată altfel decît prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

expresia personajului, de vreme ce situațiile, împrejurările tipice, sînt o colaborare a omului cu mediul ambiant, iar mediul nu poate fi reprezentat în sculptură decît în foarte mică măsură, ori chiar de fel. Ambianța omului, decorul vieții și muncii sale, accesibile picturii și graficei, sînt de nereprezentat în sculptură, cînd e vorba de plastica rotundă cel puțin.

Limbajul plastic al sculpturii reducîndu-se la imaginea omului, mediul urmează să fie sugerat tot prin această imagine. Din sărăcia limbajului general specific artei acesteia decurge exigența sporită a unei viguroase și riguroase caracterizări a personajelor, cerința unei mai mari ingeniozități în compunerea imaginii, a unei mai subtile intuiții a tuturor implicațiilor ei afective, a unei mai atente dozări a mijloacelor.

Fără să iubim paradoxul, putem spune că sculptorul este, mai mult decît ori care alt artist plastic, constrîns să fie ingenios, inventiv, constrîns să aibă « geniu », — (în sensul antic, de « ingenium »).

El trebuie să știe reda într-o imagine plastică foarte bine organizată — cu o austeritate de mijloace în care expresivitatea corpului uman în mișcare și mimica să joace rolul principal,— atît caracterele tipice, cît și acțiunea lor cu soluție univocă, în împrejurările tipice sugerate tot de caractere și de acțiune, redusă la momentul ei nodal. Dar nu numai atît: cu forța de convingere venită din patosul cu care a îndrăgit el însuși ideea operei sale, sculptorul trebuie să transmită privitorului căldura emoției prilejuită de unicitatea imaginii sale artistice!

« Cerința unei profunde individualizări . . . este una din principalele exigențe ale esteticii realismului socialist. Indiferența față de om, încercarea de a-l lipsi de personalitate, nivelarea, sînt străine spiritului regimului sovietic, » — am putut citi într-un articol redacțional din ziarul « Pravda », din 7 aprilie 1952. Comentîndu-l, N. Dmitrieva scrie: « . . . nimic nu indispune mai mult pe privitor ca prezența în tablouri (și în sculpturi — *I.F.*) a unor oameni fără personalitate, fără biografie, fără fizionomie proprie, « *muncitori în general* », «*colhoznici în general* », despre care nici privitorul, nici însuși artistul nu pot spune ceva determinat. Este absolut limpede că asemenea tablouri nu pot trezi nici un fel de emoție estetică: le lipsește, de fapt, imaginea artistică » [1].

Reflectarea mediului, a ambianței în care se petrece o acțiune, este totuși, într-o măsură, posibilă în sculptură; ne gîndim la un anumit gen al acestei arte, la panoul în relief. De ori ce speță ar fi el, adică relief plat, basorelief sau altorelief el permite pînă la un punct caracterizarea situației tipice în care acționează personajele, căci în acest gen, din unele puncte de vedere mai aproape de pictură decît de sculptură, omul poate fi reprezentat în mediul său firesc. Din pricina aceasta, relieful a pus întotdeauna în încurcătură pe teoreticienii artei.

Ce se înțelege prin relief? Dacă sculptura în genere este arta care exprimă conținuturi de conștiință prin reprezentarea corpului și figurii umane în toate trei dimensiunile, relieful, care e tot sculptură, va cuprinde în definiția sa, ca gen proxim, definiția sculpturii. Relieful este tehnica sculpturală a exprimării conținuturilor de conștiință prin reprezentarea figurii umane tridimensionale, *reducînd însă cea de a treia dimensiune, adîncimea spațială, la altă scară decît înălțimea și lățimea imaginii.*

---

[1] N. Dmitrieva, Imaginea artistică, formă de reflectare a realității, în « Arta plastică », nr. 3, din februarie 1955

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În definiția reliefului, diferența specifică este, așadar, aceea că, de unde sculptura rotundă *redă* și adîncimea reală a imaginii, relieful nu face decît *să sugereze*, printr-o convenție, această adîncime, atît pentru corpurile reprezentate cît și pentru spațiul înconjurător.

Asemănător din acest punct de vedere cu pictura, relieful se deosebește de pictură nu numai prin faptul că are totuși volum, ci și prin rolul pe care-l joacă lumina în construirea imaginii. Pictura redă lumina, în vreme ce, într-o imagine în relief, lumina se adaugă. Redînd lumina, pictura redă și direcția din care ea vine, uneori și sursa ei, întotdeauna unghiul de incidență sub care ea întîlnește suprafața obiectelor înfățișate în tablou, intensitatea ei și calitatea acestei lumini, mai rece sau mai caldă, albă ori colorată. Reliefului îi lipsesc aceste posibilități. Totuși, există sculptori care își compun reliefurile ca pe niște picturi, scontînd o anumită lumină care să vină dintr-o anumită direcție și avînd o anumită intensitate. Acești sculptori folosesc în sculptură elemente din limbajul plastic al picturii. De aceea, operele acestea apar nesculpturale de îndată ce au fost puse în altă lumină decît aceea pentru care fuseseră gîndite.

De cele mai multe ori, relieful depinde de arhitectură, ca orice altă ramură a sculpturii monumentale decorative. Sculptura decorativă este, după Vera Muhina, « destinată să ocupe în complexul arhitectonic un rol bine delimitat, să servească la introducerea elementelor plastice în acest complex ».

Relieful « ține » de zid, de fronton, de firidă, de capitel, etc. El trebuie să aibă anumite însușiri bine definite. Dependența lui de arhitectură decide, implicit, și eclerajul. Direcția și intensitatea luminii pe care o va primi relieful depind de locul pe care-l ocupă el în ansamblul arhitectonic. Un relief de interior va fi deci luminat întotdeauna din aceeași direcție, în vreme ce un relief destinat a fi plasat pe un zid exterior va primi lumina în chip diferit, din direcții diferite, după oră, anotimp și starea atmosferică.

Dar nu numai din punctul de vedere al eclerajului relieful depinde de ansamblul arhitectonic. Compoziția însăși a reliefului trebuie să țină seama de arhitectura clădirii ce-l adăpostește.

1. În primul rînd, compoziția trebuie să respecte spațiul bidimensional pus la dispoziția reliefului: dacă i se dă un cadru, acel cadru nu trebuie depășit. Un timpan nu poate permite reliefului pe care-l adăpostește să-i depășească limitele. Spațiul timpanal are o formă determinată, cum o formă geometrică determinată are orișice spațiu din zidul ce va suporta relieful, și această formă trebuie să-l încadreze pe de-a-ntregul.

2. În al doilea rînd, compoziția se va desfășura pe un singur plan sau pe mai multe planuri în adîncime (baso- sau altorelief), după locul unde e plasat relieful: un fronton și mai cu seamă o frîză nu se pot, îndeobște, desfășura decît într-un singur plan. Subordonarea amplasamentului unui relief față de ansamblul arhitectonic cere și din acest punct de vedere calități definite reliefului: el va trebui fie să contribuie la crearea impresiei de masivitate, ceea ce-l va obliga să renunțe la sugerarea adîncimii spațiale a mediului în care evoluează personajele, fie dimpotrivă, să spargă zidul, să deschidă cum s-ar zice o fereastră în el, dacă e vorba de unele reliefuri de interior, așa-numitele « reliefuri perspectivale ».

În aceste reliefuri perspectivale, diametral opuse necesității arhitectonice de a menține suprafața zidului într-un singur plan, iluzia adîncimii spațiale este puternică. În încăperi reliefurile perspectivale pot contribui să sugereze o lărgire a spațiului. Pe pereții exteriori ai unei clădiri ele sînt o calamitate, o hibridă și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lipsită de stil îmbinare, un altoi nefiresc al clădirii, care o adulterează. « Reliefurile perspectivale nu sînt arhitectonice — scrie Vera Muhina — volumul nu joacă în ele cine știe ce rol ».

Dînd iluzia ferestrei, ele cer, ca și pictura, cadru. Permit un ecleraj difuz, care să reducă la minimum umbrele purtate. Căci altfel, dacă eclerajul este insistent, puternic și cu sursă certă, umbrele părților mai înalte din relief vor fi purtate asupra părților mai joase, și lumina spațiului se va distruge.

Văzul omenesc percepe spațiile, adîncimea spațială, în două chipuri:

a) Nemijlocit, adică stereoscopic, prin faptul că omul are doi ochi și că razele vizuale ale fiecăruia din ei se proiectează asupra obiectelor din două puncte relativ depărtate între ele, ceea ce permite să se perceapă volumul obiectelor. Aceasta nu se petrece însă la ori ce distanță, ci numai atunci cînd obiectul este la mai puțin de 200 metri de ochi. Mai departe de 200 metri, volumele nu se mai percep direct, căci razele vizuale ale celor doi ochi tind să devină paralele și nu mai prind între ele, din unghiuri de incidență diferite, suprafața văzută a obiectului.

b) Prin perspectivă, adică prin faptul că dimensiunile obiectelor se reduc, direct proporțional cu distanța lor, de privitor.

Într-o pictură, care este întotdeauna privită de la o distanță mai mică de 200 metri (distanța viziunii stereoscopice clare), perceperea convențional-iluzorie a adîncimii spațiale prin perspectivă nu e împiedicată de nimic, căci suprafața ei e plană. Pe cînd într-un relief, care are oarecare volum, prin faptul că și el este privit tot de la distanța viziunii stereoscopice clare ca și pictura, se produce o « împerechere anormală de percepții », viziunea perspectivală și viziunea stereoscopică îmbinîndu-se și combătîndu-se una pe alta, din pricina umbrelor aruncate de părțile mai reliefate asupra părților mai puțin reliefate. Într-un relief, cea de a treia dimensiune, deși redusă, este nu numai sugerată, ca în pictură, ci și redată într-o măsură. Un relief are *trei* dimensiuni, ca orice sculptură; doar că a treia dimensiune este contrafăcută, față de celelalte două. A treia dimensiune are altă scară decît lățimea și înălțimea reliefului și adeseori, mai puțin în cazul basoreliefurilor decît a reliefurilor înalte, chiar în cadrul celei de a treia dimensiune scara nu se menține pentru toate planurile aceeași: ea crește ca cifră, adică scade în realitate dimensiunea, cu cît figura este într-un plan mai îndepărtat de primul. O progresie regulată cu rație fixă, de tipul progresiilor geometrice inverse, regizează această scădere a celei de a treia dimensiuni într-un relief. Dacă, de pildă, rația aleasă este 2, un obiect lung de un metru care va putea fi reprezentat, în primul plan al unui relief, ca avînd 16 cm, în al doilea plan va scădea la 8 cm, iar în al treilea la 4 cm, în al patrulea la 2 cm, în al cincilea la 1 cm, în al șaselea la 5 mm, și așa mai departe.

Este de la sine înțeles că, dacă proiectăm pe un asemenea relief un fascicol de lumină intensă, cu sursă unică, umbrele purtate vor contrazice iluzia provocată de convenția reducerii celei de a treia dimensiuni în progresie geometrică.

Faptul că viziunea stereoscopică, inevitabilă la distanța la care e așezat de relief privitorul, distruge iluzia perspectivei atunci cînd umbrele purtate exagerat de mari se proiectează pe planurile din adîncimea panoului, a făcut pe sculptorii din totdeauna să recurgă doar cu multă rezervă la altorelief. În general, se cunosc destul de puține exemple reușite de panouri sculpturale în relief, în istoria artei. Cu toate aceste neajunsuri, ar fi nedrept să nu recunoaștem panourilor în relief calitățile care fac ca ele să fie mai proprii a reprezenta viața socială, decît plastica statuară rotundă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-o statuie, fie ea și grup, numărul personajelor ce pot fi reprezentate e destul de redus. În nici un caz nu se pot înfățișa acțiuni în care masele populare au avut un rol hotărîtor într-o compoziție statuară, care are, prin forța lucrurilor, un număr restrîns de personaje.

Panoul în relief permite înfățișarea acțiunii maselor și totodată redarea ambianței, a mediului și împrejurărilor în care se petrece acțiunea.

Dacă relieful poate fi găsit de obicei integrat în ansambluri arhitecturale, se practică adeseori și ca operă de sine stătătoare.

Inițial, se pare, reliefurile plastice au fost concepute ca o îmbrăcăminte a zidului, ceea ce le-a dat la început o reliefare foarte ușoară, cele mai multe făcînd corp cu suprafața peretelui și abia distingîndu-se de o schiță liniară. Înălțimea pînă la care întregul clădirii decorate cu reliefuri permite figurilor să se detașeze din panou, sau adîncimea pînă la care se poate merge cu sugerarea spațiului, în zid, determină de obicei numai grosimea reliefurilor, nu și caracterul desfășurării lor compoziționale, pe un plan sau pe mai multe planuri, căci există basoreliefuri foarte groase în care același plan ocupă toată grosimea lor, și alte reliefuri destul de puțin înalte în care, pe cîțiva centimetri grosime, se suprapun planuri multiple, sugerînd spații vaste.

Diferența dintre basorelief și altorelief nu depinde de grosimea reliefului într-un panou, ci de felul cum figurile ce compun panoul sînt dispuse într-unul sau în mai multe planuri.

Mai curînd decît din grosimea reliefului — care depinde și de calitatea materialului folosit și de natura instrumentului și, în sfîrșit, de intențiile expresive — distincția dintre basorelief și altorelief reiese din felul în care este redusă cea de a treia dimensiune. La un basorelief, adîncimea spațială a figurilor e redusă pentru toate reliefurile părților ce vin spre ochi, din perspectiva frontală, și este de-adreptul suprimată dincolo de conturul siluetei celei mai mari, frontale, a figurilor, contur prin care figura se lipește de fond. În cazul altoreliefului, conturul siluetei frontale a figurii nu e la nivelul planului timpanal ce servește de fond, ci e mai ieșit în afară. Adeseori, dincolo de acest contur, figura, care are o adîncime spațială reală și în partea ei nevăzută din perspectiva frontală, se turtește, obligînd această adîncime să se reducă după altă scară decît în jumătatea din față a figurii. Dincolo de conturul celei mai mari siluete, a celei frontale, privitorul poate vedea încă relief, dacă se situează lateral. În cadrul basoreliefului, obligativitatea perspectivei frontale este mai strictă decît în cadrul altoreliefului, care permite privitorului un unghi mai mare de deplasare, ajungînd pînă la a îngădui razei vizuale o incidență mai mică de 45°, și nu numai de 90° ca basorelieful. Privit dintr-un unghi aproape paralel cu planul cîmpului, altorelieful prezintă încă forme nedeformate (pentru planul I cel puțin). Evident, compoziția nu va mai fi văzută total în cazul acesta, dar forma personajelor din prim plan nu suferă, chiar dacă ele sînt văzute parțial. Ceea ce suferă este planul ultim, cel în care apar edificii ori forme vii deformate, și planurile intermediare, mai puțin înalte.

Din aceeași nevoie de a sugera mediul în care se mișcă personajele decurge și forma — decalchiată după intențiile altoreliefului — de plastică rotundă *adosată*, adică a statuilor puse cu spatele la un perete ca să restrîngă unghiul sub care trebuie privite, de la 360° la numai 180°. Diferența dintre plastica rotundă adosată și altorelief este că numai ultimul prezintă modificări ale celei de a treia dimensiuni, în vreme ce statuile adosate sau compoziția statuară, cu fond în relief, dar cu personaje a căror cea de a treia dimensiune rămîne,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întreagă, nu se supun legii scăderii adîncimii spațiale în progresie matematică inversă.

Pentru ca o operă să poată aparține familiei reliefurilor, ea trebuie să prezinte *cea de a treia dimensiune modificată,* dar după o logică unică pentru întregul operei. Nu se poate modifica într-un fel adîncimea spațială a unei părți a operei, și într-altul adîncimea altei părți. De asemenea, ceea ce are în realitate relief nu poate fi redat nereliefat într-o asemenea operă; ori cît de scund i-ar fi relieful, ea trebuie să prezinte un *modelaj.*

★

Tradiția reliefurilor sculpturale este, în arta romînească, instaurată, deși nu putem număra prea multe opere de acest fel în trecutul nostru artistic. Și Karl Storck în frontonul Universității bucureștene, și Ion Georgescu în « Iarna », « Dansul », ori în medalioane-portret ca și Ștefan Valbudea, și, Dumitru Paciurea în frontonul muzeului de istorie naturală din București, sau al palatului justiției din Tîrgoviște, sau W. Hegel în reliefurile de pe soclurile monumentelor lucrate de el la București și Iași, au practicat relieful, fie sub forma basoreliefului, fie sub formă de altorelief. Sculptorii Ioan Jalea și Corneliu Medrea l-au practicat de asemenea cu succes. Intrat în vocabularul sculptorilor de la noi, panoul în relief s-a văzut totuși, o vreme, ocolit ca gen minor, din pricina superstiției superiorității plasticei rotunde. Unii din sculptorii noștri cad și azi în greșeala de a realiza statuar teme care ar putea fi mai cu succes tratate în relief înalt sau în basorelief, și-și creează singuri dificultăți. Cum e firesc ca în arta vremii noastre să apară nu numai oamenii izolați, ci grupuri de muncitori acționînd în colectiv sau scene de mase, recursul la panourile în relief este foarte justificat. El este indicat și atunci cînd, înfățișînd scene de muncă, sculptorul se vede pus în situația de a reda și ceva din mediul în care se petrece scena — uzină, atelier, șantier — căci plastica rotundă nu poate prezenta edificii, aparate, instalații industriale ori mașini, care sînt nesculpturale prin natura lor. Înverșunîndu-se sa se mențină la compoziția statuară în « ronde-bosse » atunci cînd prezintă o scenă de muncă, sculptorul Vasco Angelo, de pildă, ne-a înfățișat în « Oțelarii » un grup de muncitori lucrînd la cuptorul înalt, inexistent în imagine, ceea ce face ca acțiunea lor să pară ilogică. E drept că opera aceasta păcătuiește și prin faptul de a ne înfățișa, dintr-un proces de muncă, nu cel mai semnificativ moment, și prin faptul de a ne reda « oțelari în general », necaracterizați (fețele lor sînt chiar mascate de tăbliițe dreptunghiulare de ipsos opac, ce traduc nesculptural în acest material plăcile de mică colorată menite să le apere ochii), într-o formă rece, indiferentă. Într-un panou în relief, cuptorul ar fi putut fi reprezentat, acțiunea n-ar mai fi fost neinteligibilă deci, și cel puțin acest defect s-ar fi remediat. În lucrarea tinerei sculptorițe Rodica Severineanu, intitulată « Culesul viilor », necesitatea de a justifica acțiunea celor două personaje feminine impune artistei să sculpteze în ronde-bosse un butuc de viță de vie, frunză cu frunză, ceea ce e de un efect foarte puțin sculptural. Aceeași scenă, într-un relief, ar fi permis reprezentarea sculpturală a viei, abia indicată în ultimul plan și n-ar fi scăzut nimic din valoarea lucrării, căci și așa, realizată statuar cum e acum, ea obligă privitorul tot la o perspectivă frontală, din pricina poziției celor două fete, ce s-ar eclipsa una pe alta și n-ar putea fi văzute din față decît una cîte una, de îndată ce ne-am deplasa mai mult de 45° de la mediană. Eventual, sculptorița ar fi putut recurge la plastica rotundă adosată, fără să piardă nici unul din efectele scontate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cam în felul acesta procedează, în lucrarea intitulată «Pintea Grigore judecînd un boier", sculptorul Géza Vida. Excelent sculptor în lemn, el a păstrat în stilul modelajului său de astăzi ceva din tehnica sculpturii prin extragere, nu prin adăugare. Foarte înrudită cu arta pietrarilor artiști de pe vremea construirii catedralelor gotice, viziunea lui Géza Vida ne aduce de asemenea, în fața ochilor, personaje construite după un canon altul decît cel clasic: capul intră de 5—6 ori în lungimea trupului, dînd figurilor scunde și îndesate un aspect de masivitate, forță și statornicie. Redînd veridic țăranii maramureșeni între care a trăit, artistul știe să integreze costumul lor specific în ansamblul imaginii, fără a-i acorda un rol preponderent, ci doar unul accesoriu, lăsînd să se vadă sub veșminte anatomia puternică a trupului haiducilor, vînjoși ca arborii pădurii în care-și făceau veacul. Ideea rezistenței țărănimii exploatate de nemeși și grofi în Maramureșul veacurilor trecute este ilustrată de episodul semnificativ al judecării boierului, cînd rolurile sînt inversate, ceea ce-i permite sculptorului o caracterizare dramatică a personajelor, surprinse în momentul decisiv, din care nu există decît o singură ieșire: justiția populară va face *dreptate*, pe baza principiilor gravate adînc în inimi de suferințele seculare. Deliberarea nobilă a haiducului care, concentrat și stăpînit deși disprețuitor, scrutează în exemplarul din fața sa exponentul întregii clase a asupritorilor vrednici de ură, așteptarea calmă și încrezătoare a celor trei haiduci din spatele lui Pintea, ce fac ecou atitudinii sale, sfincși rustici sprijiniți în flinte, furia neputincioasă a grofului, indignarea lui și dorința de a se răzbuna sălbatec, dublată de presimțirea morții apropiate, al cărei gînd încă nu l-a realizat bine, marchează elementele dramei, conflictul dintre mentalități. Géza Vida și-a ales bine momentul dinaintea pronunțării osîndei, căci după ce osînda i-ar fi fost cunoscută, tot noianul sentimentelor contradictorii ale grofului ar fi fost potopit doar de talazul groazei de moarte, și conflictul ar fi reieșit mai puțin clar. Din imagine citim nemijlocit soluția, una singură; emoția puternică a artistului ni se transmite odată cu prefigurarea deznodămîntului, univoc sugerat. Sînt de remarcat metaforele plastice folosite de artist în compunerea imaginii. Coeziunea monolitică a grupului de

RODICA SEVERINEANU *Culesul viilor*, (gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VIDA GÉZA

Pintea Grigore judecînd un boier

(altorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIHAIL ONOFREI

Alfabetizarea

(basorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

haiduci se exprimă în felul cum cinci din personaje, haiducii cu Pintea la mijloc, apar înscrise într-un cerc. Țăranii se strîng în jurul căpeteniei lor, fac roată în jurul lui Pintea, îl împrejmuiesc cu drag, îl apără, se simt solidari cu el și apărați de el. Cercul acesta sugerează un bloc de voințe unitare. Opus acestui grup din stînga panoului, grupul din dreapta, cel care vine cu groful capturat, manifestă alte tendințe. În vreme ce haiducii se strîng în jurul căpeteniei lor ca palmele făcute căuș în jurul unei luminițe amenințate de vînt, cele trei personaje din dreapta stau între ele ca degetele răsfirate ale mîinii. Boierul tinde să se tragă înapoi, haiducul din față se apleacă spre Pintea, adoptînd conturul blocului solitar, ca o repetare parțială a cercului descris pe panou de grupul haiducilor. Al treilea, din spatele boierului, proptit bine pe picioare, îi opune rezistență, ca să nu se îndepărteze de locul judecății.

Protagoniștii scenei sînt toți în planuri foarte apropiate, parcă într-un singur plan chiar, înlăuntrul căruia sînt delimitate mai multe subplanuri. De aceea, artistul a recurs cu justețe la forma de plastică rotundă adosată pentru majoritatea personajelor, lăsînd altora spațiul permis de tehnica altoreliefului, în subplanurile mai adîncite în panoul al cărui fond îl ocupă arborii, sugerați printr-un modelaj foarte ușor.

Din nefericire nu avem multe exemple de reușită asemănătoare. Confuzie în tehnica reliefului perspectival mărturisesc cîteva din reliefurile perspectivale expuse la ultimele două Anuale de stat, cu atît mai regretabilă cu cît temele lor sînt interesante. Astfel, un sculptor încercat ca Mihail Onofrei, în « Alfabetizarea », basorelief în care se sugerează perspectiva unui interior — o sală de clasă unde învață membrii adulți ai unei gospodării agricole colective — comite în sugerarea planurilor greșeli care compromit lucrarea.

Mircea Ștefănescu, tînăr de talent, modelează în « Ștafeta păcii » în așa fel corpurile, încît reliefurile apar uneori inverse (subsuoara proeminentă, în loc să fie concavă, la o mînă ridicată; picioarele alergătorilor mai reliefate în planul II decît în primul, pe lîngă exagerarea modelajului anatomiei, punînd accente ilogice).

Tot un tînăr este și Gheorghe Rădulescu-Gir, autorul basoreliefului intitulat « Tineretul lumii luptă pentru pace », operă din care se desprinde impresia de măreție a ansamblului, bazat pe reprezentarea maselor, în speță a delegațiilor tineretului din toate părțile lumii manifestînd pentru pace la Berlin, cu ocazia Festivalului al III-lea. Venind spre privitor printre două rînduri de steaguri, coloana manifestanților, reliefați puternic doar în primul plan, sugerează o adîncime spațială întinsă, pe fundalul complexului arhitectonic al statuii lui Vucetici — ostașul sovietic eliberator — ce apare în ultimul plan. Tehnica basoreliefului a fost utilizată inteligent și opera își atinge țelul în bună parte, cu toate că ne-am fi putut aștepta la un efort și mai susținut de caracterizare a personajelor reprezentate, măcar în primul plan, pentru ca lucrarea să nu pară modelarea unui afiș stereotip.

O speță a graficei pare și ilustrația modelată de Nicolae Crișan, la « Scrisoarea a III-a » de Eminescu.

Tînărul artist a recurs la basorelieful perspectival, introducînd în panou tabăra turcească cu corturile și un grup de arbori, deși scena se petrece toată într-un singur plan, scandat de cele 4 personaje bine reliefate ce împart suprafața panoului în părți egale: Baiazid, Mircea cu un însoțitor, și eunucul din față (alți doi se văd în spatele sultanului, așezat pe o sofa improvizată, sub cort, și par o repetare a siluetei și figurii stăpînului lor, căci sculptorul nu i-a diferențiat

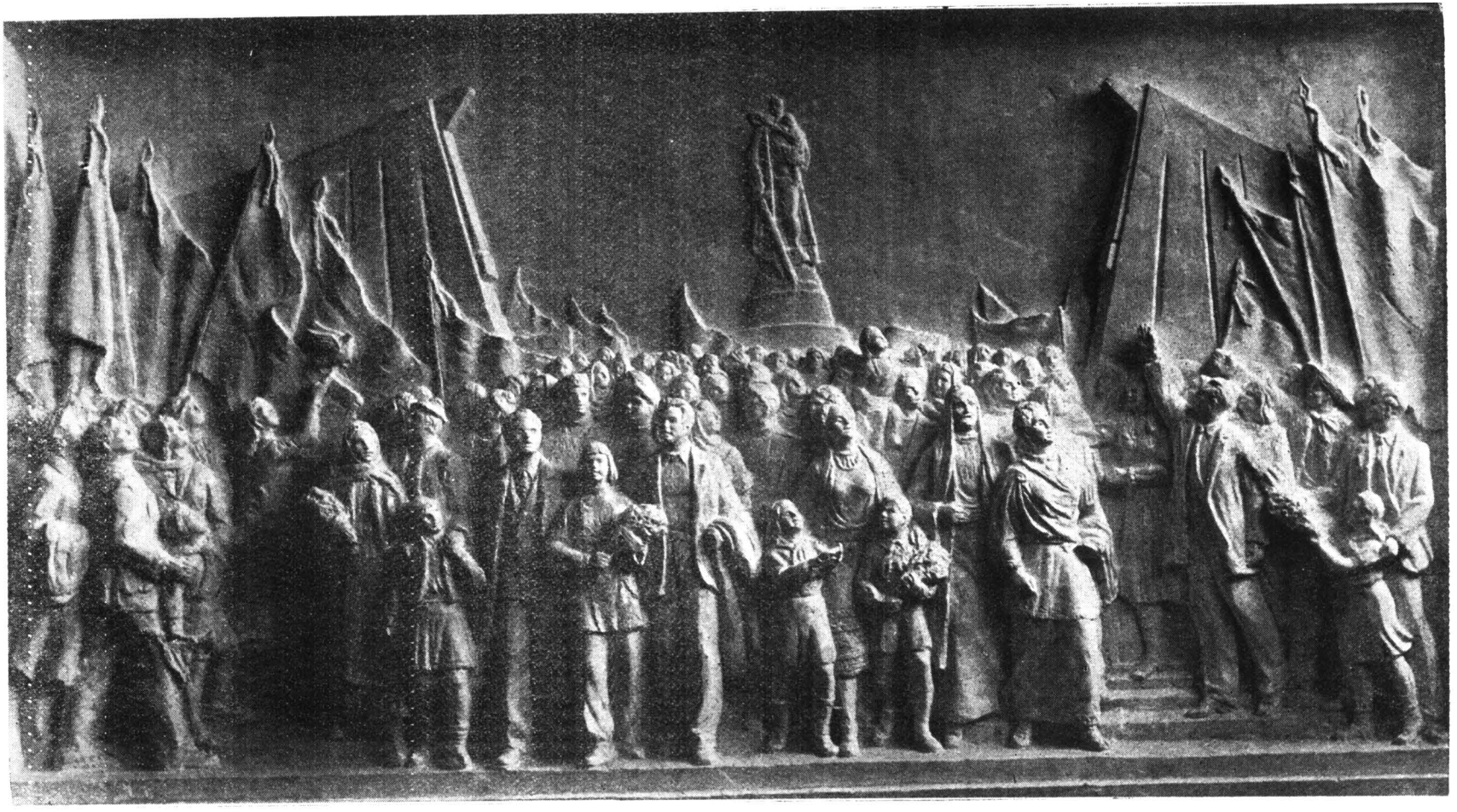
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ȘTEFĂNESCU MIRCÉA

Ștafeta păcii

(basorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

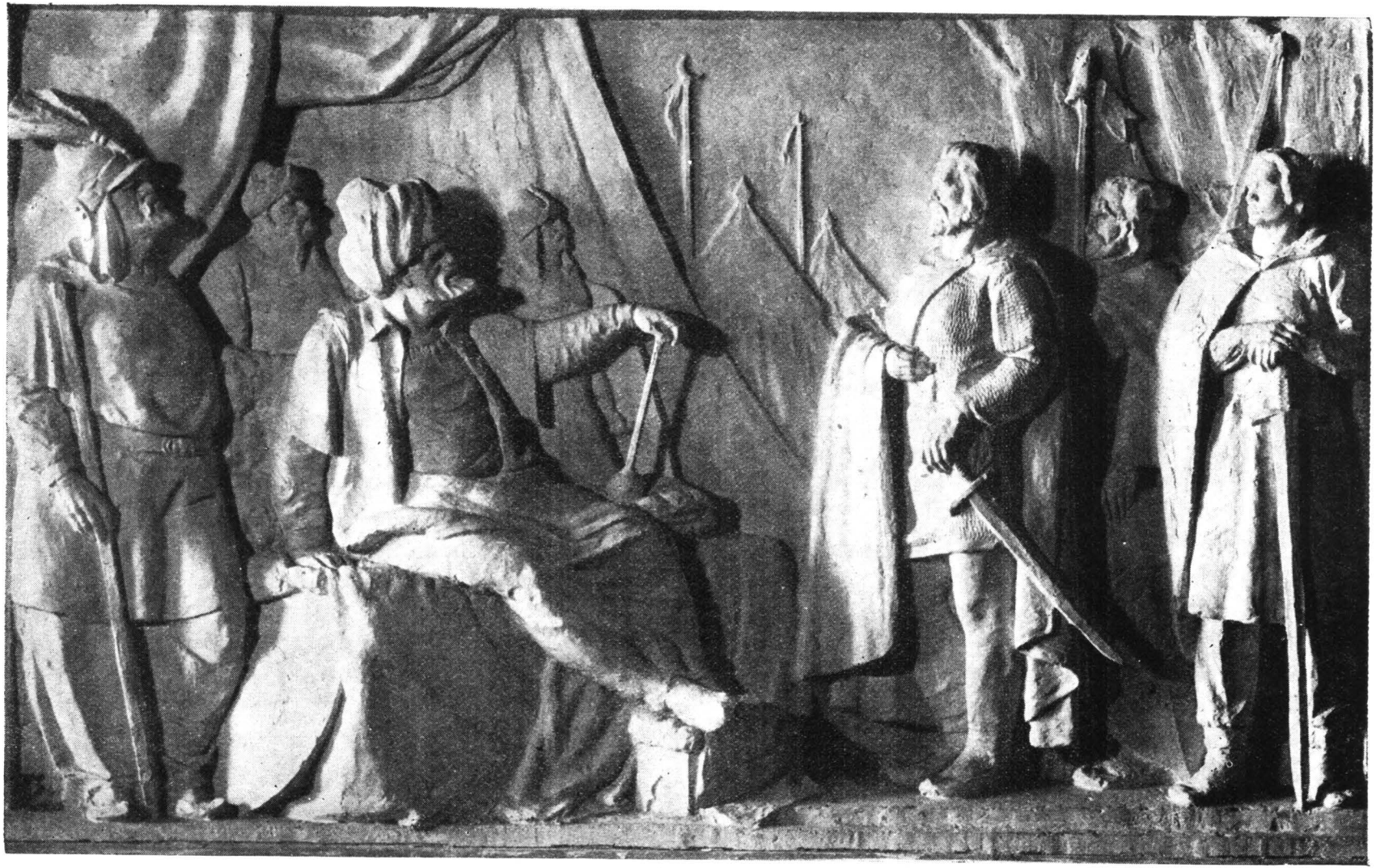


G. RĂDULESCU-GIR

Tineretul lumii luptă pentru pace

(altorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

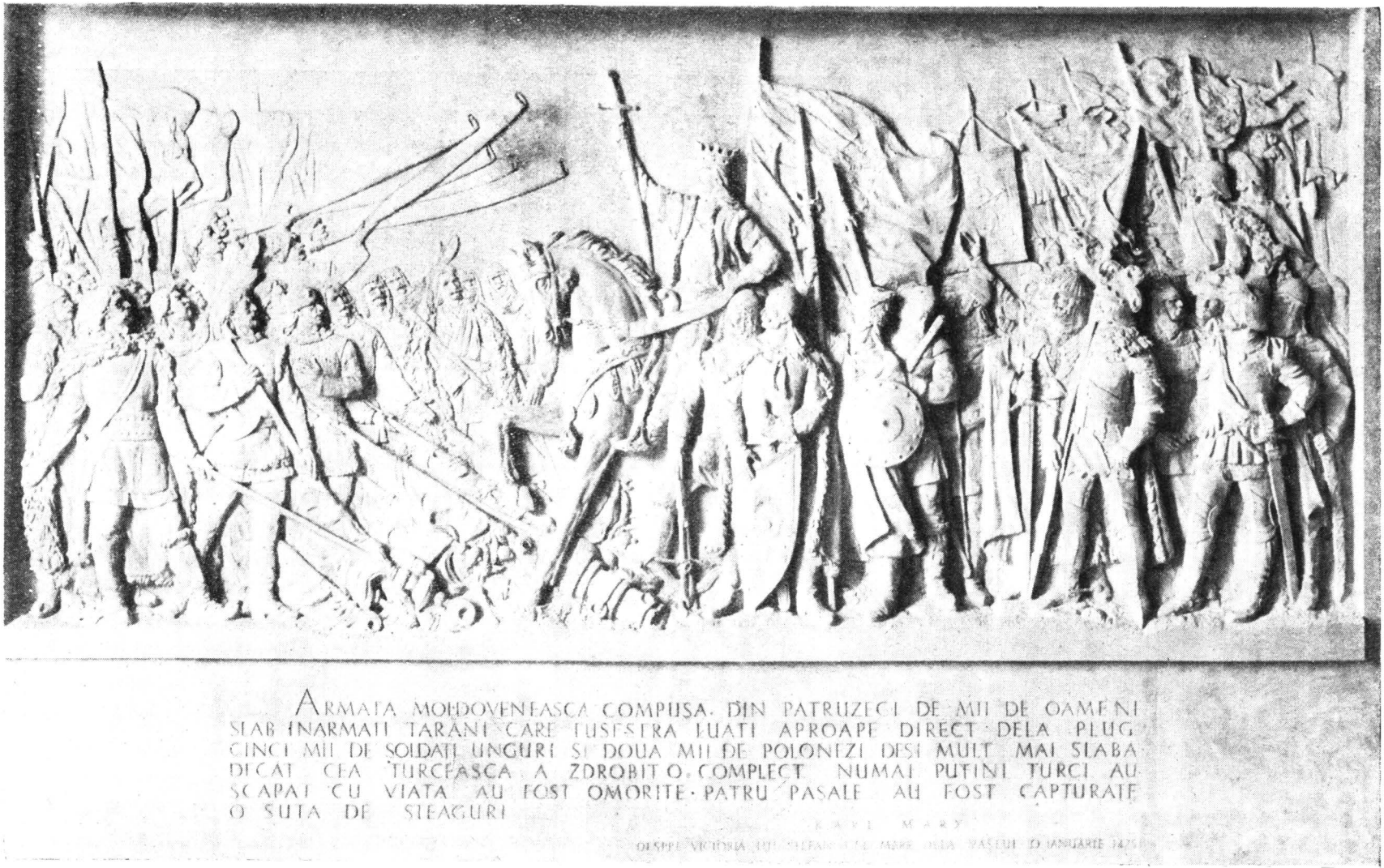


NICOLAE CRIŞAN

Ilustrație la Scrisoarea a III a de Eminescu

(altorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



T. N. IONESCU, MAC CONSTANTINESCU, ION TUREATCĂ şi B. ISCOVITZ-BISCO

Ştefan cel Mare după victoria de la Vaslui

(basorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION JALEA

Trecerea rușilor prin București la 1877

(basorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndeajuns). Deși surprinderea sultanului, aerul său intrigat la vederea bătrînului atît de simplu de care se împiedică aliotmanul, este bine redată scena nu e îndeajuns de elocventă din pricina felului cum e conceput Mircea. « Bătrînul atît de simplu după vorbă, după port » e aici un cavaler trupeș, lat în spete și cu piept bombat, un fel de « bogatîr » din bîlinele ruse, ceea ce scade ceva din forța contrastului dorit de scriitor, între pompa imperială și simplitatea voievodului. Șarjarea obezității padișahului (care fusese supranumit « fulgerul » pentru sprinteneala în luptă, deci nu era un om greoi), are de asemenea un efect străin de intențiile textului. Simplu, firesc, monumental, de o hotărîre reculeasă, apare doar însoțitorul lui Mircea, sprijinit ca un Orlando în spadă. Acest comentariu plastic la literatură cerea mijloace mai ample de realizare. « La un semn deschisă-i calea și s-apropie de cort ». . . sugerează un șirag de gărzi turcești ce se dau în lături, și voievodul venind printre ele din adîncimea panoului. Compoziția nu trebuia gîndită după canonul frontalității, cei ce se înfruntă nu trebuiau să fie neapărat văzuți din profil. Schema compozițională e săracă și inexpresivă, cu toate calitățile de caracterizare și monumentalitatea anumitor personaje, care dovedesc că de la N. Crișan putem aștepta mai mult.

Un basorelief cu temă istorică, de sine stătător, dar foarte potrivit, într-o arhitectură, a expus în 1953-1954 colectivul T. N. Ionescu, Mac Constantinescu, Ion Tureatcă și B. Iscovitz-Bisco, sub titlul « Ștefan cel mare după victoria de la Vaslui ». Cu rost decorativ, realizat în acest stil, panoul colectivului de patru nu avea, credem, nici un motiv să alunece către relieful perspectival, indicînd, într-un alt plan decît tot restul personajelor, un grup de țărani-oșteni de-ai lui Ștefan . Buciumașii ce-și ridică spre cer curbele monumentale ale buciumelor, proslăvind victoria, steagurile închinate în fața lui Ștefan făceau îndeajuns legătura între cele două grupuri ce apar în panou din profil, față în față, fără să mai fie nevoie de a o indica printr-un șir de oșteni văzuți de front, reduși la altă scară, într-un plan mai arierat, ce impune un modelaj foarte puțin înalt (doar cîțiva milimetri pe o optime din suprafața panoului, cînd șapte optimi se mențin la o înălțime constantă, de mai mulți centimetri și cînd relieful e conceput mai curînd ca o friză). Compoziția era întreagă și fără acest adaos, iar spațiul lăsat gol între războinici și căpetenii ar fi fost nu o separație a grupurilor, legate îndeajuns intențional, psihologic, ci un fel de pauză muzicală înaintea unui motiv important al simfoniei: figura eroului.

Tot ca o porțiune de friză e aparent conceput și basorelieful totuși perspectival, al maestrului Ion Jalea, intitulat « Trecerea rușilor prin țara noastră la 1877 », în care este reamintit acest episod istoric legat de independența țării. Spuneam că e ca o friză pentru că centrele de interes sînt, în compoziția aceasta, mai multe; nu e vorba de o centrare, ci de o succesiune liniară de momente, redate aici în desfășurarea spațială a panoului. Coloana militară rusă din fund-dreapta nu ajunge pînă în centrul geometric al panoului în momentul cînd capul coloanei e în primul plan, ceea ce permite tratarea în relief puternic doar a primului rînd de soldați, ceilalți, ușor reliefați, sugerînd ingenios spațiul în adîncime. Scena e împrejmuită de case și pomi ce o localizează într-un sat. În fața celei mai impozante clădiri, în stînga, — școala sau primăria — ies țăranii cu pîine și sare. În dreapta, copii și femei, cu fructe ori cu ulcioare, oferind soldaților să-și taie setea. Defectul unic al lucrării este insuficientul efort de a lega compozițional grupurile printr-o acțiune comună și un ritm mai strîns, care să nu mai îngăduie hiaturi, cum e spațiul gol, destul de mare, din prim plan-centru. Lucrarea are, totuși, o vigoare și o sinceritate incontestabile.

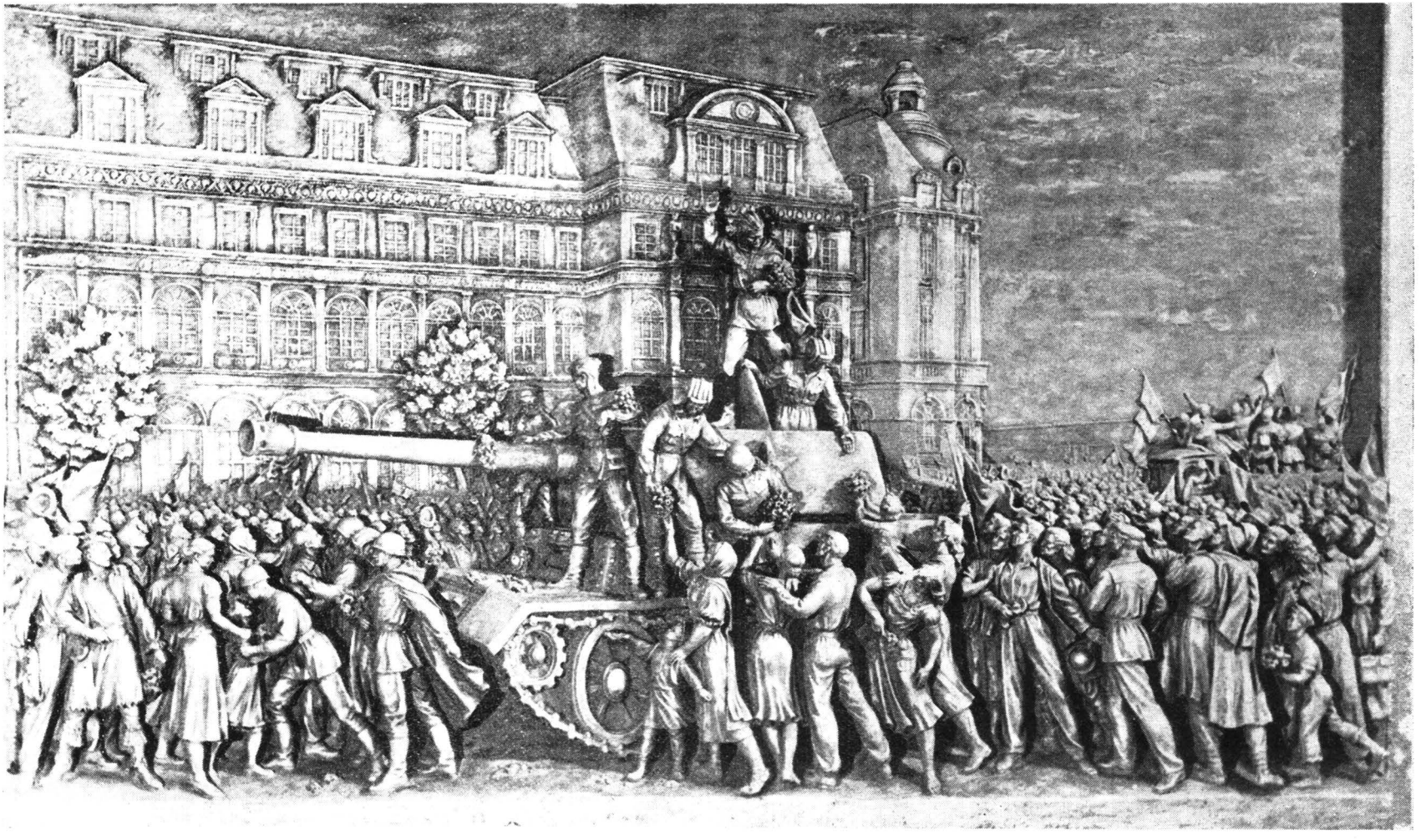
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pandantul ei istoric, « Eliberarea », de Constantin Baraschi, este un alto-relief în care efortul unificării compoziționale găsește o mult mai stringentă rezolvare. Panoul, lat de 3 metri și jumătate, este unul din exemplele cele mai tipice de ceea ce înseamnă relief perspectival. El înfățișează spații largi, de zeci de metri adîncime: piața Universității, înțesată de popor în ziua cînd armatele sovietice eliberatoare și-au făcut intrarea în capitala Romîniei. Spațiul e închis, pe 3 pătrimi din fondul panoului, de clădirea universității, redată în relief scund cu o minuțiozitate vrednică mai curînd de un medalier. Sculptorul a ales această clădire cunoscută, adică aripa ei cruțată de bombardamentele americane și germane, pentru ca prin reprezentarea ei să poată localiza mai bine episodul. Ideea generatoare a operei este entuziasmul cu care poporul romîn își primește eliberatorii. Artistul a reconstituit scena cu o grijă deosebită de a se documenta. S-a documentat asupra amănuntelor tehnice; construcția tancului din primul plan, uniformele tanchiștilor sovietici ori ale ostașilor din jurul tancului. A urmărit cu grijă indicația variatelor apartenențe sociale ale personajelor, a celor vizibile în primele planuri, dincolo de care se întrevede mulțimea imensă de capete din piața înțesată de norod. În redarea ei, se remarcă grija de a evita monotonia, personajele grupîndu-se într-un chip atît de variat, fără să se piardă din vedere centrarea atenției celor din primele planuri spre tancul din mijloc, și a celor dintr-un plan mai arierat spre camionul din dreapta.

Toate acestea, dimpreună cu impresia generală de atmosferă sărbătorească pe care reușește s-o dea lucrarea, sînt elemente care îi justifică succesul. Există un sentiment general, care se transmite nemijlocit privitorului și care înglobează toate acțiunile grupurilor luate în particular, toate amănuntele acestui panou. Un efort la fel de susținut de a da o motivare psihologică mișcărilor, atitudinilor fizionomiilor înfățișate, ne arată cuantumul enorm de travaliu care a putut fi cerut de o asemenea temă. Relațiile dintre personaje sînt imediat perceptibile. Excepție face personajul din dreapta, cu fața spre alt punct al spațiului decît cel în care se situează acțiunea principală a compoziției, și spre care se îndreaptă tot restul celor înfățișați. Acest bărbat, cu mîna stîngă ridicată, înclinat spre dreapta și cîntînd, pare să dea tonul unui cor ce s-ar afla dincolo de limitele panoului, fiind în felul acesta o explicație — inutilă, credem noi — a ideii că ceea ce se vede în acest relief este numai o parte din ceea ce ar fi putut vedea în realitate un martor ocular al scenei. Este de la sine înțeles că opera de artă selecționează din realitate un fragment, o porțiune. Această porțiune însă, dacă e bine aleasă, este simptomatică pentru întregul realității și nu e nevoie să ni se sugereze că restul vine pe urmă, că mai e ceva dincolo de cadrul ales. Acțiunea este centrată destul de explicit și toate personajele tind spre același punct, în chip firesc, așa că gestul corifeului rămîne insolit, mai ales înconjurat cum e de siluete cu capul întors în direcția opusă.

Mai există și neajunsuri de ordin tehnic, ce se datoresc problemelor puse de însăși natura reliefului, pe care acest panou nu avea cum să le rezolve mai bine decît au făcut-o înaintașii sculptorului, cei din Renaștere: este vorba, anume, de umbrele purtate. Iraționalul oricărei opere de alto- sau basorelief trebuie însă atenuat prin compoziție și nu sporit. Atît țeava orizontală a tunului, cît și personajele din prim plan sau din planul al II-lea de pe tanc, își proiectează umbrele purtate pe zeci de metri adîncime, fie pe mansarda universității, care nu e numai mult mai departe ci și mult mai sus, fie pe arborii (prea reliefați și ei) de lîngă zid, fie pe ferestrele clădirii, ori pe grupurile omenești. Acest neajuns, vădit de la primele zile în sala expoziției, a fost recunoscut și de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



CONSTANTIN BARASCHI

Eliberarea

(altorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSTANTIN BARASCHI

Eliberarea — fragment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

organizatorii ei și de însuși autorul sculpturii, atunci cînd relieful a dobîndit o instalație specială de lumină, dirijată în așa chip încît să se anuleze umbrele purtate, distrugătoare de iluzie. Este aici exact încurcătura în care semnala Vera Muhina că este pus orice autor de reliefuri perspectivale: vizionarea stereoscopică clară distruge viziunea convențional-iluzorie a spațiului redat prin perspectivă.

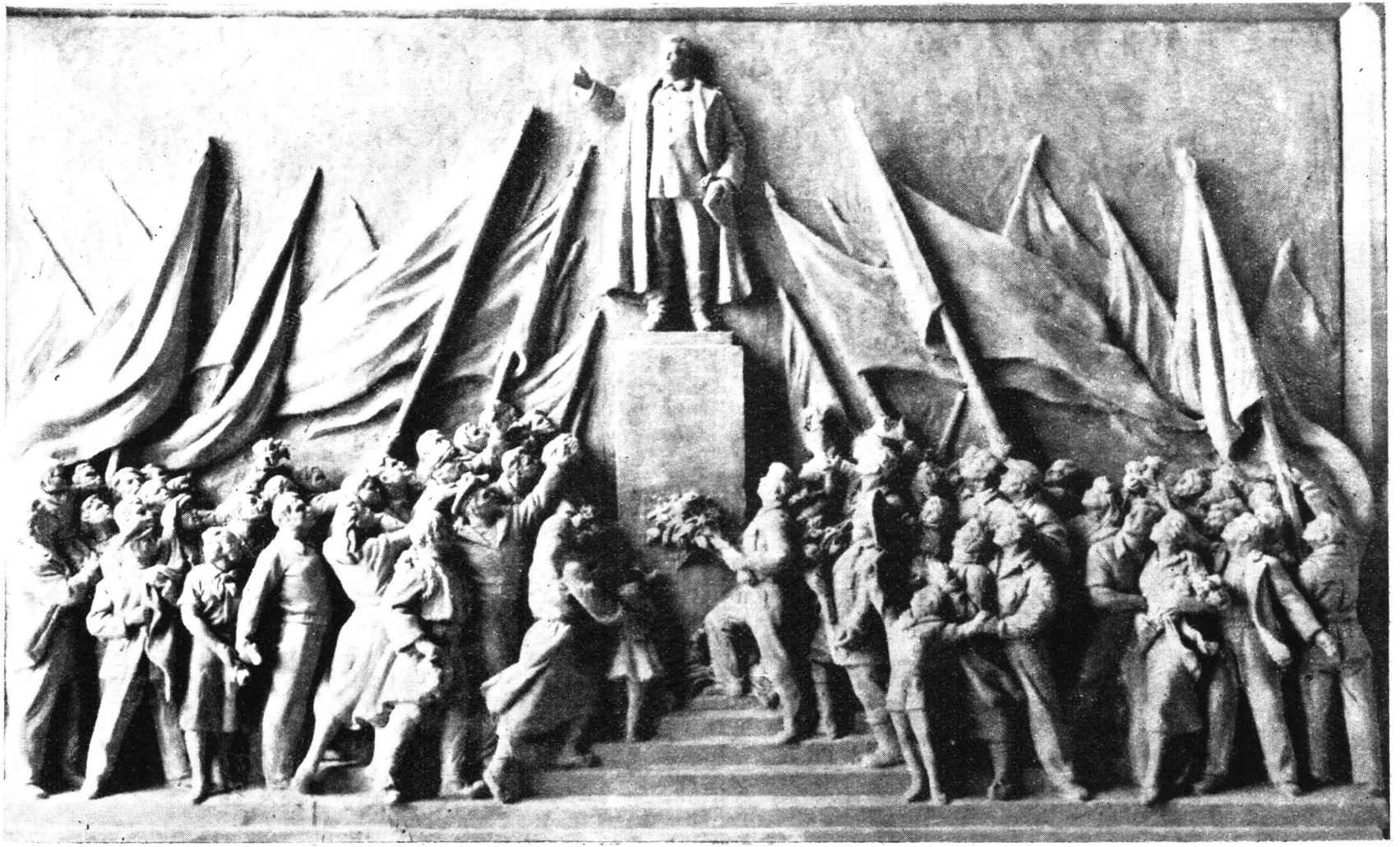
Fără îndoială, un defect atît de general, al aproape tuturor reliefurilor, nu poate fi imputat în special autorului acestui relief, excelent meșteșugar și meticulos inginer al imaginilor pe care le realizează harnic și cu repeziciune. Baraschi a asigurat unitatea unei lucrări care prezintă o atît de mare varietate de amănunte și acest fapt este îndeajuns ca să ne facă să vedem că, dedesubtul atitudinii constatative, studioase, cu care sînt tratați fiecare în parte din cei înfățișați, ritmul mișcării lor și liniile mari de forță ale compoziției acordă întregului un sentiment global de netăgăduit. Acest lucru ne obligă să uităm, prinși de emoția echivalentă celei resimțite de artist, și neajunsurile generale ale tehnicii altoreliefului perspectival, și neajunsurile speciale datorite tendinței acestui înzestrat estet, pentru forma elegantă, armonioasă, adeseori declamatorie, teatrală, mai ales la personajele auxiliare. (Țăranul din stînga, șerpuit de un fior inexplicabil, de pildă, sau ostașul sovietic pedestru, cu pelerină majestuos ondulată, mergînd în fața tancului ca pe scenă). Relieful *spune* îndeajuns: nu era nevoie să și *declame*. Adevărul vieții se simte mai ales acolo unde artificiul trece neobservat. Mai ales că, încă odată, opera realiza, și fără aceasta, ideea care a generat-o.

Imaginea artistică izvodită de Baraschi a căpătat pentru noi valoare de simbol, și marea ei popularitate dovedește în ce măsură acest artist distins cu titlul de « artist al poporului » a simțit comanda socială.

Dintr-un sentiment apropiat pornește și relieful semnat de Boris Caragea și Zoe Băicoianu, cu titlul « Recunoștință ». Momentul surprins de artiștii aceștia este scena plină de mișcare de la sfîrșitul unei manifestații, cînd coloanele de muncitori cu drapele și flori, ajunse la statuia lui I. V. Stalin, își îndreaptă privirile și gîndurile pline de recunoștință către chipul conducătorului oamenilor muncii din lumea întreagă. Țărani și țărance în costumul specific romînesc, muncitori în salopetă, mineri, marinari, soldați, oameni de tot felul, cetățeni ai Republicii Populare Romîne, tineri și bătrîni, se avîntă, în viziunea aceasta plină de mișcare, spre soclul statuii.

Ca și în « Eliberarea » sculptorului Baraschi, în « Recunoștința » colectivului Caragea-Băicoianu se poate vedea o mare capacitate de expresie. Elanul unui sentiment unic animă toate figurile, grupate în unități parțiale ce se integrează armonic în ansamblul compozițional, redînd fiecăreia din cele două coloane ce se recurbează către statuie, unitatea ei. La fel de viu, de plin de mișcare și de avînt, altorelieful acesta este și la fel de puternic. În ceea ce privește transmiterea emoției artistice, el se slujește în special de schema curbei ascendente, la care se pot reduce mai toate personajele. Această grafie implicită a contururilor individuale dinlăuntrul coloanelor masive, reprezentate în 5 — 6 planuri fiecare, este foarte nimerită pentru redarea emoției specifice de care sînt animate personajele; recunoștința se înalță către efigia sculptată ca spre un simbol îndrăgit. În al doilea registru al panoului, jumătatea lui de sus, autorii au înscris curbele majestuoase ale unor imense drapele fluturînd în vînt. Conștienți că trec peste cerințele de veridicitate strictă atunci cînd prezintă drapelele agitate de vînt din două părți, ca și cum în dreapta și în stînga n-ar fi același aer, sculptorii s-au hotărît s-o facă totuși, renunțînd la verosimilul plat în favoarea efectului mai înalt pe care-l scontau. Această licență le-a permis o splendidă caligramă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



BORIS CARAGEA ŞI ZOE BĂICOIANU

Recunoştinţă

(altorelief, gips)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a contururilor de deasupra masei de capete, subliniind printr-un rapel decorativ tălăzuirea infinită a mulțimii încolonate și sugerînd închinarea steagurilor și convergența tuturor liniilor înspre statuie. Defectul pe care-l găsim ansamblului este de a ne prezenta o statuie cunoscută, ale cărei dimesiuni reale se știe că întrec de cîteva ori pe cele umane, într-un chip care să dea impresia că ea nu are decît mărimea naturală. Din operă, dacă n-am ști că e vorba de reproducerea operei lui Demu din piața I. V. Stalin, s-ar părea că pe soclu stă un om și nu o statuie. Proporțiile acestea nu erau cerute de necesități compoziționale, și nici nu pot fi atribuite perspectivei, căci personajele *dindărătul* celor ce stau pe prima treaptă, cea mai de sus, chiar lîngă soclu, sînt redate la fel de mari ca și statuia. Dacă statuia ar apărea mică din pricina înălțimii la care e văzută, admițînd că simeza n-ar fi la mijlocul panoului, atunci soclul ar apărea ca un trunchi de piramidă, cu latura trapezoidală, și nu ca o prizmă cu latura perfect dreptunghiulară. Poate chiar că marcarea acestei deformări ar fi fost necesară pentru sugerarea unghiului din care e văzut monumentul. Totuși, și așa grandoarea viziunii este vădită în această operă.

Progresele reliefului sculptural în ultima vreme sînt, cum reiese din analiza unora din lucrările de mai sus, incontestabile. De aceea surprinde cu atît mai mult faptul că la Expoziția Anuală de Stat din 1954—55 au putut fi văzute doar cinci compoziții tematice realizate în tehnica reliefului, și din acestea doar una sau două dovedesc stăpînirea serioasă a meșteșugului. Lucrări neașteptat de slabe, din punctul de vedere al însușirii tehnicii reliefului, ca « Minerii » Elenei Popp, de pildă, ori ca « Martirajul lui Doja » semnat de Fekete Iosif, stau aici alături de lucrări corecte, dar decorative, de o cuminte inexpresivitate, cum este relieful foarte plat, (parcă destinat să fie aplicat, printr-o înfășurare a planului panoului, pe un vas de ceramică), intitulat « Atelier de ceramică », de Florian Calafeteanu, grafician de altfel merituos, ori ca medalionul în aramă bătută intitulat « Lăptăreasa », de Fuhrmann Carol — mai mult efigie decî compoziție, cu tot raccourci-ul foarte reușit al celor două vaci, ce încadrează personajul unic, cam prea schematic stilizat.

Octavian Ilica, artist care în plastica rotundă arată calități promițătoare, a încercat acum în tehnica altoreliefului perspectival un panou reprezentînd un « Popas în marșul eliberării ». Imaginea ostașului sovietic ridicînd în brațe un copil apare din nou în acest relief, transpusă din sculpturile cunoscute. Ideea artistică nu aduce nimic nou decît plasarea în cadrul unui sat romînesc. Tratarea este inadecvată, atît din pricina greșitei înțelegeri a tehnicii reliefului cît și din pricina unei inexplicabile tendințe către deformarea grotescă a fizionomiilor, ceea ce contrazice caracterul solemn și ideea eroică a lucrării.

Practicarea pe scară largă a reliefurilor monumentale în sculptura noastră, cu toate oscilațiile semnalate, de la o expoziție la alta, deschide noi perspective de dezvoltare artei romînești [1].

РЕЛЬЕФ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ РНР

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Труд, одна лишь часть которого публикуется в этом номере, заключает в себе теоретическую часть работы, уточняющую смысл и значение языка скульптуры, и один из видов скульптурного изображения, а именно рельефное панно в различных

[1] Din necesități de ordin redacțional, în acest număr a intrat doar prima parte a studiului « Scluptura monumentală în R.P.R. », care cuprinde și un capitol consacrat plasticei rotunde.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

его формах — плоский рельеф, барельеф, горельеф или более редкая форма статуарного ваянья. Рассматриваются также отечественные работы, выполненные за последние годы согласно технике монументального рельефа, когда необходимость скульптурного изображения не столько отдлеьных фигур, сколько многочисленных групп и массовых сцен, привела к созданию целого ряда, нередко весьма художественных, рельефных панно.

LE RELIEF DANS LA SCULPTURE MONUMENTALE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

(RÉSUMÉ)

Cette étude, dont on n'a fait paraître dans ce numéroque la première partie comporte une partie théorique qui précise la raison d'être et les possibilités du langage de la sculpture en général et une seconde partie, où l'Auteur fait des considérations sur le panneau en relief, qu'il s'agisse de relief plat, de bas-relief, de haut-relief ou de l'espèce plus rare: la statuaire adossée. Dans la partie de l'étude parue dans ce numéro, l'Auteur analyse les œuvres réalisées chez nous — au moyen de cette technique du relief monumental — ces dernières années, lorsque la nécessité de représenter en sculpture, non pas tellement l'homme isolé, que d'amples groupes et des scènes de masses, a abouti à la création d'une série de panneaux en relief, dont quelques-uns de grande valeur.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE NOI ÎN LEGĂTURĂ CU VIAȚA ȘI OPERA LUI ION ANDREESCU

de RADU BOGDAN

Pe Ion Andreescu — acest pictor mort atît de tînăr, dar care alături de Grigorescu și de Luchian a ridicat prestigiul artei romînești pe cele mai înalte culmi ale ei — poporul romîn îl iubește și prețuiește nespus de mult. De aceea tot ce privește viața și opera artistului prezintă un interes deosebit, orice date noi în legătură cu ele fiind în măsură să contribuie la întregirea ideii pe care o avem despre dînsul. N-a fost în intenția noastră să facem aici o prezentare critică a personalității lui Andreescu și nici să-i comentăm sau să-i interpretăm propriu-zis opera. Aceasta a constituit obiectul unei monografii aparte, completată de un catalog al tututor operelor pe care le-am putut identifica, monografie în curs de pregătire pentru tipar. În Comunicarea de față ne-am mărginit să aducem cu un ceas mai devreme la cunoștința opiniei publice cîteva informații și documente (inclusiv fotografii) — unele mai mult, altele mai puțin prețioase — cu privire la viața și creația pictorului. Uneori date în aparență neînsemnate pot duce la descoperiri și concluzii importante: un motiv pentru care credem că în general nu trebuie disprețuită nici cea mai măruntă informație sau pistă de cercetare, ci dimpotrivă făcut totul pentru ca respectiva informație să ajungă la cunoștința tuturor. Cititorul ne va ierta așadar dacă în cuprinsul Comunicării noastre va afla și unele lucruri ce-i vor părea de interes secundar.

Despre Ion Andreescu s-a scris puțin. Nepăsarea cu care a fost privită de burghezie activitatea pictorului în răstimpul a aproape șapte decenii scurse de la moartea sa, a făcut ca foarte multe și prețioase documente să dispară. O soartă asemănătoare au avut-o și o bună parte din operele pictorului, printre care și unele de interes excepțional. Cercetările întreprinse de noi între anii 1949 și 1952 încearcă să întregească imaginea personalității creatoare a lui Ion Andreescu și să completeze, în măsura în care ne-a fost posibil, unele lacune.

Andreescu a fost autorul unei bogate corespondențe purtate cu numeroase persoane: foști profesori ai săi, colegi de școală sau de profesorat, cunoscuți, prieteni și membri ai familiei. În calea cercetărilor noastre am întîlnit repetate mărturii care amintesc în decursul timpului de existența scrisorilor sale. Și totuși, abia dacă șapte-opt scrisori, și nu dintre cele mai semnificative, au ajuns în original

---

* Comunicare prezentată la 29 ianuarie 1954, în cadrul Sesiunii științifice a Academiei Republicii Populare Romîne. Vezi și «Contemporanul», nr. 176 din 17 februarie 1950.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă la noi. Întreaga corespondență a artistului cu familia a fost distrusă în anii imediat următori primului război mondial. Cu ocazia unei « ordine prin sertare » un pachet cu cîteva zeci de scrisori, păstrate pînă atunci cu grijă timp de aproape 40 de ani după moartea pictorului, a fost pus pe foc de o rudă care nu le-a apreciat importanța. Alte teancuri de scrisori — cele trimise de artist lui Alexandru Demetriad la Buzău, sau cele adresate de dînsul vărului său Achile Zissu — au zăcut decenii de-a rîndul într-un pod, necercetate și necunoscute, pînă cînd au pierit fie în timpul războiului, fie cu ocazia vreunei mutări sau evacuări. O soartă asemănătoare au avut-o și multe fotografii ale membrilor familiei lui Andreescu și în primul rînd ale artistului însuși.

O altă lipsă foarte importantă a constituit-o faptul că nimeni nu s-a gîndit odinioară să afle ceva despre pictor, stînd de vorbă cu rudele lui apropiate. Trebuie precizat că, deși Andreescu a rămas aproape un necunoscut timp de cîteva decenii, talentul său a fost totuși îndeajuns de remarcat, pentru a face obiectul unor articole semnate de Delavrancea în 1889, de fostul profesor al pictorului la Școala de arte frumoase, C. I. Stăncescu, în 1899, și de N. Petrașcu, biograful lui Grigorescu, în 1901. Cu toate acestea nu s-a găsit nimeni doritor să cerceteze corespondența păstrată de rude și să culeagă date despre viața artistului și a familiei sale, cerînd relații chiar de la această familie, deși Delavrancea îl caracterizase pe Andreescu drept un artist genial, nesfiindu-se să-l prețuiască mai mult chiar decît pe Grigorescu, într-o vreme cînd venera-tul meșter se afla în culmea gloriei. În aceeași epocă Stăncescu scria cu regret despre scrisorile pe care le primise odinioară de la Andreescu, dar pe care nu le păstrase, menționînd totodată corespondența aflată în posesia familiei și a prie-tenilor, corespondență de conținutul căreia părea să aibă — poate numai indi-rect și în parte — cunoștință. Și totuși, el nu a cercetat aceste scrisori și nu s-a gîndit să extragă esențialul datelor informative pe care le cuprindeau, după cum niciunul din numeroșii corespondenți ai pictorului (sau descendenții acestora) ca să nu pomenim decît pe Yarka, Pancu și Demetriad — nu s-au gîndit vreo-dată să publice documentele pe care le deținea.

Articolul lui Stăncescu din 1899, publicat în « Literatură și Artă Romînă », a rămas de atunci — în ciuda puținelor date biografice pe care le conține — docu-mentul de bază pentru cercetarea vieții lui Andreescu, cu toate că au existat surse mult mai prețioase. Într-adevăr, mama lui Andreescu a murit cu aproape un sfert de veac mai tîrziu decît el, în 1905, iar o soră și un frate ai artistului, care ar fi putut furniza și ei multe documente și informații de preț, au murit, una în anul 1926 și celălalt în 1929, fără a mai vorbi de rudele mai îndepărtate, sau de o parte din prieteni și corespondenții pictorului, care mai trăiau și ei încă acum două decenii. La toate aceste neajunsuri datorite nepăsării și ignoranței, se adaugă seria de incendii și vicisitudini care au mistuit diferitele arhive de preț de unde s-ar fi putut culege date importante. Astfel trebuie să consemnăm lipsa anilor 1866—1868 din arhiva fostului liceu Sf. Sava din Capitală, distrusă în timpul ocupației germane din 1916—1918, lipsa întregii arhive a Școlii de arte fru-moase din București, pînă în 1883 cînd a fost distrusă de incendiu, a arhivei liceului de băeți din Buzău, distrusă și ea în timpul războiului din 1916—1918, precum și dosarele corespondenței oficiale originale a fostului seminar din același oraș, purtată cu Ministerul Cultelor din Capitală între anii 1877—1880, corespondență nimicită de bombardamentul care a surprins, la 4 aprilie 1944, vagonul Arhivelor statului pregătit pentru evacuare, în triajele Gării de nord. Este ușor de înțeles că în asemenea condiții nu s-a putut arunca lumină asupra

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anumitor perioade din viața și activitatea pictorului. Cercetările noastre întreprinse în toate locurile din țară pe unde a trecut Andreescu și urmărirea perseverentă a operei sale au dus totuși la unele rezultate, pe care le vom aminti în cele ce urmează.

Ion Andreescu
Fotografie din perioada primilor ani de ședere la Buzău

Pe bunicii dinspre tată ai artistului îi întîlnim menționați pentru întîia oară sub numele de Dobre și Tudora, în actul de deces, din 4 februarie 1880, al tatălui pictorului, Andrei. Împreună cu frații și surorile sale acest Andrei și-a spus Dobrescu, după numele părintelui său. Între 1845—1849, Andrei Dobrescu se căsătorește cu Anastasia Pencovici (sau Penovici), cu 11 ani mai tînără decît dînsul. Din această uniune vor rezulta șapte copii: Ion (sau Iancu) pictorul, Ana, Elena, Alexandrina, Cleopatra, Dumitru și Petre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu privire la părinții lui Andreescu n-au răzbit pînă la noi decît foarte vagi și puține date. Este probabil să fi fost ambii fiii unor negustori. Despre Anastasia Dobrescu nu cunoaștem mai nimic în afara faptului că era fiica Ganei Pencovici (1781—1871). Anastasia a mai avut vreo cinci surori. Trebuie să fi fost o femeie simplă căci nu știa să scrie, așa cum rezultă dintr-un act de căsătorie al fiicei ei, Ana, unde semnează prin punere de deget. Se născuse în 1828, și a trăit pînă în 1905. Andrei Dobrescu, născut în 1817 și mort în 1880, poseda pînă la 1847, cînd focul din acel an i-a nimicit o parte din avut, un șir de prăvălii

Mama lui Ion Andreescu
Detaliu dintr-o fotografie de familie în grup. 1890—1900,

situate în centrul Bucureștilor, lîngă hale în apropierea vechii curți domnești. Se îndeletnicea în deosebi cu vînzarea de rachiuri (de unde și denumirea de « rachier » pe care i-o consacră actele). El trebuie să fi rămas și după paguba suferită de pe urma incendiului cu suficiente mijloace pentru a-și putea îngădui întreținerea a șapte copii, cărora intenționa să le dea o educație mai aleasă. Data nașterii lui Ion Andreescu este 15/27 februarie 1850.

În ceea ce privește locul nașterii, acesta este mai greu de precizat.

Cu toate că atît matricolele școlare cît și actul de deces menționează că artistul s-a născut în București, cercetări amănunțite ne impun să ne îndoim de aceasta. Experiența ne-a arătat că actele de școlaritate, și chiar cele de deces, nu sînt indicii absolut demne de încredere în ceea ce privește stabilirea exactă a unei date și nu rareori ne-am izbit de contradicțiile care se desprind din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asemenea acte, mai ales atunci cînd e vorba de etatea sau de locul de naștere al persoanelor născute cu un secol în urmă. De aceea, străduința noastră a tins să descopere chiar actul de naștere al lui Andreescu. Cercetînd toate condicile bisericilor din București (dat fiind că aceste condici înregistrează în mod oficial și obligatoriu, nașterile, căsătoriile și decesele survenite între 1832—1866), nu am putut afla totuși actul de naștere nu numai al pictorului, dar nici măcar pe cele ale primilor trei copii următori. Numai actul Cleopatrei, al lui Dumitru și al lui Petre figurează pe anii respectivi, în condica bisericii Olteni. De ase-

Ion Andreescu
Detaliu dintr-o fotografie cu vărul său Achile Zissu. 1871—1875

menea nu am putut afla nicăieri înregistrată căsătoria lui Andrei Dobrescu cu Anastasia Pencovici, căsătorie care nu putea să fi avut loc decît între anii 1841 și 1849 cel mult. Credința noastră este că Ion Andreescu, împreună cu cele trei surori care i-au urmat, n-au văzut lumina zilei în București, ci mai degrabă prin împrejurimi, poate pe vreo proprietate a părinților situată la o oarecare distanță de oraș, sau chiar într-unul din județele învecinate.

Urmînd pilda unei însemnate părți din mica burghezie a timpului, Andrei Dobrescu nu și-a înscris copilul la vreuna din școlile oficiale existente, ci la un pensionat particular. Către sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XIX-lea erau în capitala muntenească mai mult de o duzină de asemenea « pensionate » sau « institute ». În majoritatea cazurilor ele erau conduse de un străin dintre aceia care, aflîndu-se de mai multă vreme pe meleagurile noastre, cereau la un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Peisaj cu arbori

Desen în creion, executat în 1873 la Găvan — 0,183 × 0,233 — Muzeul de Artă al R.P.R., Cabinetul de stampe

moment dat Eforiei Şcoalelor să le aprobe deschiderea unui pensionat. Se primeau aici elevi interni şi externi şi se predau de obicei — în afara cîtorva cunoştinţe de aritmetică şi de sintaxă latină — limbile: romînă, greacă, franceză, uneori germană sau italiană. Andreescu figurează pentru prima oară într-un act oficial (cf. cu dosarele de la Arhivele statului) ca extern printre elevii menţionaţi în lista trimeasă în iunie 1860 Eforiei Şcoalelor Civile de către dascălul grec Andreas Apostolatos. Numele sub care-l găsim înregistrat pe viitorul artist este acela de Iancu Andrei, după numele de botez al tatălui. Un an mai tîrziu, pe o listă asemănătoare cu cea amintită, îl aflăm trecut Ion (în loc de Iancu) Andrei şi menţionat cu clasificarea « *bine* ». Clasele nu ne sînt arătate, dar e probabil — întrucît în rapoartele din anul următor numele său nu mai este întîlnit — ca elevul să fi frecventat în anul acela clasa a IV-a elementară.

În 1862 artistul nu e înscris nicăieri. Abia în 1863 — cînd avea aşadar 13 ani — îl întîlnim printre elevii Gimnaziului Gheorghe Lazăr. În clasa întîia a acestuia el figurează pentru prima oară sub numele de Andreescu.

Este foarte probabil că învăţătura generală primită în pensionatul lui Apostolatos să nu-l fi pregătit suficient pentru cerinţele gimnaziale, căci îl vedem nevoit să repete prima clasă. Însă în toţi anii următori el se dovedeşte a fi fost un elev sîrguincios. La desen avea totdeauna nota 10. Profesor la această materie îi era pictorul Petre Alexandrescu, care a funcţionat la catedra respectivă a gimnaziului Lazăr între 1860 şi 1867. Din matricola gimnaziului amintit reiese

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că în 1869 i s-a eliberat lui Ion Andreescu atestatul celor patru ani de învățătură. De altfel un desen executat de Andreescu și înfățișînd o madonă cu pruncul, probabil o copie, este semnat: « Andreescu Ionnu, elev cl. IV-a » și datat « 1867 » sau « 1868 », ultima cifră nedistingîndu-se clar.

În 1868, Andreescu s-a înscris la Școala de arte frumoase, înființată abia cu patru ani în urmă de Theodor Aman. Incendiul care a mistuit în 1883 toată arhiva și lucrările elevilor de pînă atunci ai Școalei, ne împiedică să urmărim activitatea și evoluția pictorului în această epocă. Știm însă că i-au fost profesori: Aman, la desen și pictură, C. I. Stăncescu, la estetică și istoria artelor, Alecu Orăscu la perspectivă, și Doctorul Al. Marcovici la anatomie. În articolul său, Stăncescu ni-l prezintă pe viitorul pictor ca pe un elev bine pregătit, studios și tăcut.

Către anii 1869—1870, starea materială a lui Andreescu trebuie să se fi înrăutățit. Acad. Oprescu presupune că starea materială a artistului s-ar fi schimbat chiar mai devreme, indicînd faptul că în 1867 — cînd era în clasa a IV-a secundară a gimnaziului Lazăr — Andreescu nu mai locuia cu părinții, schimbîndu-și domiciliul. Acad. Oprescu numește pe un anume Ioanne Alexandrescu menționat în matricolele respective drept corespondent al pictorului, în timp ce acesta din urmă este trecut ca avînd adresa în str. Plugarilor nr. 15, din mahalaua Cărămidarii de Jos. Realitatea este că în matricolele Gimnaziului Lazăr a fost greșit înregistrată adresa « *str. Plugarilor nr. 15* » a unui anume Alexandrescu Nečolau (care figura în catalog imediat după Andreescu) în dreptul artistului nostru. Corespondent al pictorului a fost indicat în cadrul aceleași erori, părintele colegului amintit (Ioanne Alexandrescu). În schimb s-a trecut greșit adresa lui Andreescu « *str. Dudești nr. 40* » în matricola lui Alexandrescu.

Peisaj pe malul unui rîu

Singura acuarelă rămasă de la Ion Andreescu — 0,170 × 0,275 — Muzeul de Artă al R.P.R., Cabinetul de stampe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Confruntînd matricolele celorlalţi ani cu matricola anului ultim, ne-am dat seama de această eroare.

Faptul că nu-l întîlnim niciodată pe Andreescu printre bursierii Şcoalei de arte frumoase poate constitui un indiciu că la intrarea în şcoală el avea încă o situaţie materială destul de bună. Cu totul altfel trebuie să fi stat lucrurile în 1870, cînd Andreescu — împins fără îndoială de nevoi — suplineşte pentru prima oară (fiind încă elev al Şcolii de arte frumoase) catedra de desen şi caligrafie a Şcolii comerciale din Bucureşti, la care a funcţionat din octombrie 1870 pînă la sfîrşitul aceluiaşi an. La aceste date Andreescu nu mai locuia cu părinţii.

Casa părintească din perioada anilor de gimnaziu ai lui Andreescu se afla în cartierul Dudeşti, pe strada cu acelaşi nume la vechiul nr. 40. În mod greşit anumite persoane din familia artistului au bănuit că acesta ar fi fost chiar născut acolo, dar din motivele deja arătate nu putem accepta această teză. Casa amintită nu mai există astăzi, ea fiind dărîmată încă de mult, pe locul ei clădindu-se o alta. În anii de studiu la Şcoala de arte frumoase, pictorul locuia la hotelul Frascatti.

În 1872 Andreescu izbutea să absolve Şcoala de arte frumoase după numai 4 ani de studii, în loc de cinci cît prevedea regulamentul. În acelaşi an el concurează şi este numit la catedra de desen a Seminarului din Buzău.

La Buzău modestul profesor de desen avea desigur puţine preocupări comune cu cele ale colegilor săi. În ceea ce priveşte obiectul pe care-l preda, acesta nu stîrnea nici un interes. Materia fusese declarată facultativă şi elevii absentau în voie. În mijlocul claselor pustii Andreescu se va fi simţit singur şi poate chiar umilit. La sfîrşitul fiecărei luni mîna lui consemna cu fineţe şi aproape cu sfială într-o scriere minuţioasă nota zero pentru cei ce lipsiseră de la cursuri. Pe ultimile file ale cataloagelor se pot urmări şi azi mărturiile ceasurilor sale de veghe la catedră, cînd pătruns de plictiseală, aşternea în neştire nume ce îi obsedau amintirea, caligrafiindu-şi adeseori propria semnătură.

Datele biografice ale existenţei lui Andreescu la Buzău sînt extrem de puţine. Tot ce ştim este că el se deplasa din cînd în cînd, probabil în timpul vacanţelor, în regiunile învecinate, ba uneori chiar la distanţe de zeci de kilometri, unde lua contact cu lumea satelor. Astfel vom avea ocazia să înregistrăm trecerea pictorului prin localitatea Beceni, comună rurală situată la 33 km nord de Buzău şi — aşa cum ne-o mărturisesc desenele sale — prin satele Ruşavăţ, Găvan şi Bisoca (Mînzăleşti). Peste vară îl vom afla uneori odihnindu-se şi pictînd la mănăstirea Ţigăneşti de lîngă satul Ciolpani, la 30 km nord de Bucureşti, unde sora lui Andreescu, Galeani (cu pronumele de naştere Elena), era călugăriţă. (La una din maicile acelei mănăstiri am găsit în 1950 fotografii ale lui Andreescu şi ale rudelor sale). Este cunoscută totodată influenţa pe care a avut-o asupra lui Andreescu Expoziţia din 1873 a « Amicilor Bellelor Arte » din Bucureşti, mai ales prin cele peste 150 de opere ale lui Grigorescu care au figurat acolo, aşa încît nu vom mai insista asupra acestui eveniment important.

Şederea la Buzău nu putea favoriza însă dezvoltarea deplină a talentului lui Andreescu. Mediul ignorant şi nepăsător, lipsa oricărui contact cultural, caracterul înapoiat al provinciei în regimul de odinioară, îl condamnau să-şi irosească talentul şi energia. Simţea nevoia unor orizonturi mai largi. De aceea gîndurile lui se îndreaptă către Paris. În ianuarie 1879 Rectoratul îi aprobă cererea de plecare în Franţa. La această dată Andreescu era un artist destul de format. În această privinţă sîntem de acord cu afirmaţia tov. K. H. Zambaccian care,

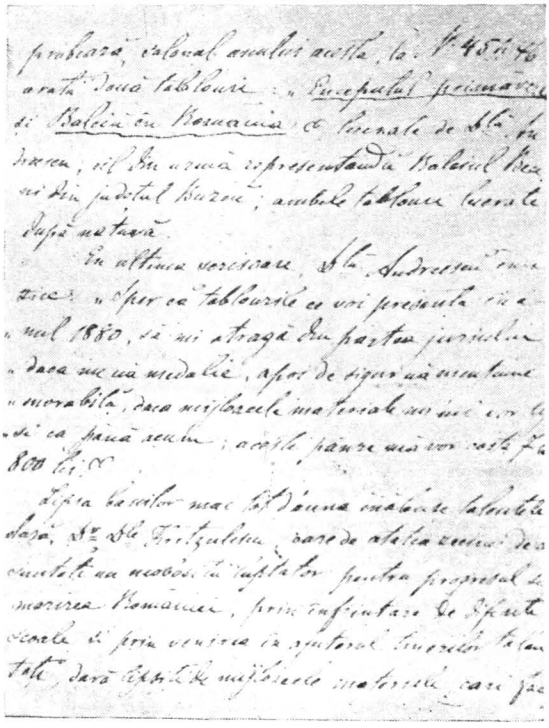
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un articol despre Andreescu publicat în 1946, scrie: « peisagiile lui romînești din prima fază a operii sale sînt atît de pline de caracter încît putem afirma că Andreescu ar fi devenit marele nostru peisagist și dacă nu ar fi plecat în Franța ».

Nu vom repeta aci tot ceea ce se cunoaște în legătură cu plecarea și șederea artistului în Franța, ci ne vom mărgini numai la datele pînă în prezent inedite și necunoscute.

Se știe că Andreescu a plecat la Paris, ajutat de cîțiva binevoitori. Într-o scrisoare expediată lui Andreescu la Paris de către prietenul său C. Gr. Negulescu, la 12/24 decembrie 1879, se anexează o copie după scrisoarea trimisă de acesta din urmă lui Nicolae Kretzulescu, ministrul Instrucțiunii, în vederea obținerii unei burse pentru pictorul nostru. În această scrisoare, Negulescu precizează pe baza datelor furnizate de Andreescu: « d-l Andreescu primește anual sumele următoare:

1000	lei dați de județul Buzău
600	lei dați de comuna urbană Buzău
500	lei dați de dl. Monteoru
500	lei dați de dl. I. Marghiloman
2600	Total



Fragment din scrisoarea lui C. Gr. Negulescu, din 12/24 decembrie 1879

Această sumă este insuficientă pentru a se putea întreține și a-și procura dintr-însa și vopselele, pînzele etc., necesare studiului, cum și pentru diferite alte cheltuieli, fie plata atelierelor, fie excursiunile indispensabile pentru studiul peisagiilor. Deși se găsește în Franța numai din februarie 1879 (aici autorul scrisorii se înșeală: așa cum rezultă dintr-o scrisoare expediată lui Zamfir Grigorescu la Buzău la 15 ianuarie 1879, Andreescu se afla încă de pe atunci la Paris — *R.B.*) cu toate acestea, după cum alăturata foaie probează, Salonul anului acesta la nr. 45 și 46 arată două tablouri: « Începutul primăverii » și « Bîlciu în Romînia » lucrate de Andreescu, cel din urmă reprezentînd *Bîlciul Beceni* din jud. Buzău (sublinierea noastră — *R.B.*), ambele tablouri lucrate după natură. În ultima scrisoare d-l Andreescu îmi zice; « Sper că tablourile ce voi prezenta în anul 1880 să-mi atragă din partea juriului dacă nu o medalie, apoi desigur o mențiune onorabilă, dacă mijloacele materiale nu-mi vor lipsi ca pînă acum; aceste pînze mă vor costa 7 la 800 lei ».

Scrisoarea de mai sus prezintă un interes excepțional. Ea nu pune în lumină numai situația materială a artistului la Paris ci lămurește totodată cîteva date în legătură cu unele importante opere ale sale.

În ce privește « Începutul primăverii », Stăncescu afirmă în articolul său din 1899, că aceasta ar fi una și aceeași operă cu « Efectul de iarnă » din fosta colecție Maimarolu și ulterior Negri, aflată azi în Galeria Națională din Palatul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Republicii, sub denumirea de « Iarna în Crîng ». Ca și academicianului G. Oprescu, ipoteza aceasta ni se pare exclusă, tabloul în cauză neavînd nimic comun cu un peisaj de primăvară. Este fără îndoială o confuzie din partea lui Stăncescu, ceea ce rezultă și din faptul că într-un articol din « L'Indépendance Roumaine » cu data de 19 decembrie 1880, intitulat « Arta și Artiștii în Romînia » și semnat Ion Pipera, se afirmă printre altele cu privire la Andreescu: « Il vedem trimițînd în același an (1879 — *R.B.*) două pînze la Salonul din Paris: un « Bîlciu în Romînia » și un « Peisagiu din împrejurimile Fontainebleau-ului ». Piesa aceasta cunoscută

Interior din casa Bellu din București
În apropierea colțului odăii, în stînga și în dreapta, se pot recunoaște « Ghiveciul cu garoafe » și « Bîlciul la Beceni » de Ion Andreescu.
Fotografie din 1898—1900

sub titlul « Pomi înfloriți » a figurat în colecția lui Bellu, și este așadar cea pe care Andreescu a expus-o sub titlul de « Începutul primăverii».

« Bîlciu în Romînia » este, așa cum crede și acad. G. Oprescu, una și aceeași lucrare cu cea cunoscută mai tîrziu sub titlul de « Bîlciu la Drăgaica ». Ca și precedenta, pînza aceasta a aparținut și ea lui Bellu care o achiziționase la Paris. (În posesia noastră se află o fotografie cu un interior al casei lui Bellu, pe pereții căruia apare acest tablou împreună cu « Ghiveciul cu garoafe » aflat azi ca și «Bîlciu la Beceni » și « Începutul primăverii », la Galeria Națională).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din scrisoarea lui C. Gr. Negulescu mai sus citată reiese clar că acest tablou a fost pictat la Beceni. Sub toate aspectele, vechea denumire de « Bîlciu la Drăgaica » este improprie. Se știe că exista un tîrg tradițional « de Drăgaică » sau « la Drăgaică » (în nici un caz « La Drăgaica » ca și cum ar fi vorba de o localitate), care se ținea pe un cîmp la circa 10 km sud distanță de Buzău, motiv pentru care s-a presupus odinioară că în tablou ar fi vorba de un asemenea tîrg. Față de cele arătate mai sus este însă neîndoielnic că vechea denumire a tabloului « Tîrg la Drăgaica » (sau chiar « Tîrgul Drăgaica » și « Tîrg de Drăgaică ») trebuie înlocuită cu aceea de « Tîrg la Beceni ».

Referitor la speranțele lui Andreescu, mărturisite în scrisoarea citată, de a-și atrage din partea juriului « dacă nu o medalie apoi desigur o mențiune onorabilă », știm că acestea nu s-au îndeplinit. În schimb iată ce putem afla în legătură cu « Iarna la Barbizon » expusă la Salonul parizian din 1881: « Această pînză, de dimensiuni reduse, a fost așezată, cu o lipsă de bunăvoință evidentă la o înălțime puțin accesibilă. În orice caz d-l Andreescu nu se poate lăuda cu curtoazia Comitetului față de dînsul ». Informația ne este transmisă de ziarul «L'Indépendance Roumaine » din 6/18 mai 1881, în cuprinsul unui articol intitulat « Salonul din Paris în 1881 ».

Care era situația materială a lui Andreescu la Paris? Cîteva fragmente extrase din scrisori și articole de presă pe care le vom cita, ne îngăduie să ne facem în această privință o idee destul de exactă. În scrisoarea deja amintită a lui C. Gr. Negulescu, din 1879, către Andreescu, mai putem citi și următoarele: «Gestianu care este conducător la Județul Teleorman (Turnu-Măgurele) se plînge că tu nu-i mai scrii. Îmi spune că leafa abia îi ajunge și că, cu toată bunăvoința n-a putut economisi nici un ban pentru tine, dar că a făcut atît de multe cunoștințe (ceea ce eu încă n-am făcut) în Turnu-Măgurele, că are o credință sigură că ar putea, de ar avea unul din tablourile tale, să le pue la loterie și să-ți strîngă iute, iute 300 lei. De mai ai vreunul din ele la Gebauer, apoi scrie-i să se ducă să le ia, anunțînd și pe Gebauer. Pînă atunci, zilele acestea, eu îi voi răspunde să pună tabloul ce i l-ai dat tu (îmi pare « Fata cu coșul pe mînă »), rămînînd ca mai tîrziu să-i faci și să-i dai altul mai frumos. În tot cazul nu este rău a-i procura vreunul pentru loterie. În București ți-ași fi făcut pînă acum acest serviciu. Aici sau la Iași, imposibil ».

În urma insistențelor depuse — probabil nu numai de C. Gr. Negulescu ci și de alți prieteni — Andreescu a obținut în 1880, din partea Eforiei bisericii Kretzulescu, o bursă de opt sute de lei. În scrisoarea de mulțumire pe care o adresează lui Nicolae Kretzulescu la 16 ianuarie 1880 din Barbizon, pictorul spune: « Nu pociu decît să vă arăt recunoștința mea, cu atît mai mult că fără acest ajutor din partea Dtră eram silit să mă întorc în țară, pentru că Consiliul județului Buzău care mă subvenționa cu 1000 fr. pe an, anul acesta a refusat a-mi vota acea sumă sub motiv de lipsă de mijloace și astfel cu 1600 fr. pe an îmi era imposihil de a puté rămînea în Paris ». Dar nici chiar cu bursa primită de la Nicolae Kretzulescu artistul n-avea să poată face față tuturor cheltuielilor de întreținere în Franța. În scrisoarea din 14 iulie 1880, adresată tot lui Nicolae Kretzulescu, Andreescu mărturisește: « Sînt din nou la Barbizon unde vreau să stau pînă în toamnă, aceasta mai cu seamă pentru că nu mai puteam rămînea în Paris din cauza lipsei; aci pentru că sînt cunoscut îmi face credit » [1].

[1] În arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu din București se mai află, în afară de scrisorile către Nicolae Kretzulescu citate, încă 3 epistole adresate — una din Paris și două din Barbizon — lui Radovitz, directorul Eforiei, la datele de 16 ianuarie, 16/27 martie și 18 aprilie 1880. Toate aceste scrisori ne-au fost comunicate cu multă bunăvoință de Nicolae Kretzulescu din București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În articolul amintit al lui Ion Pipera, publicat în «L'Indépendance Roumaine» din 19/31 decembrie 1880 citim de asemenea: « Consiliul General și Consiliul Municipal din Buzău, au uitat să înscrie în budgetul lor din anul următor (următor lui 1879 — *R. B.*) subvenția pictorului. Totuși, acesta n'a părăsit (imediat — *R. B.*) Parisul, resemnîndu'se să trăiască din lipsuri vînzînd ici colo cîteva tablouri, ceea ce îi îngădui să continue lucrul ». Autorul urmează apoi: « Vînzarea unuia din aceste tablouri (e vorba de unul din cele două tablouri expuse în 1880 la Salonul din Paris — *R. B.*) îngădui d'lui Andreescu să facă față situației pînă în timpul din urmă cînd, auzind că va avea loc un Salon la București, reveni în Romînia pentru a putea lua parte. Vroia să'și expună pînzele încercînd să vîndă cîteva. Dar Salonul din București plutește încă în nori, și pînzele D'lui Andreescu n'au putut fi expuse, în consecință nu s'au putut vinde, astfel încît pictorul nostru se află într'o mare jenă ».

Acestea erau condițiile în care se desfășura existența lui Ion Andreescu în Franța. De altfel, boala pe care el a contractat'o în timpul șederii sale în străinătate și pe care nu și'a putut'o îngriji, ca și moartea'i pretimpurie, vorbesc mai mult în această privință decît orice alt document.

Neliniștit de brusca izbucnire a bolii care avea să'l ucidă, uitat de prieteni și lipsit de mijloace materiale, Andreescu își grăbește reîntoarcerea în țară, dornic de repaos și de însănătoșire. Activitatea artistului în țară în această ultimă perioadă a creației sale este foarte greu de urmărit. În iarna anului 1880 spre 1881 el se afla în Romînia de unde lua din nou drumul Parisului la începutul lui 1881, pentru a putea expune la Salonul din mai. De la Paris trimetea spre a fi expuse în țară la Expoziția Artiștilor în viață două lucrări: « O dimineață la Barbizon » și « O seară de toamnă la Barbizon » (ultima se află azi în Galeria Națională). E probabil ca el să se fi întors la București către sfîrșitul aceluiași an, sau poate în primele luni ale celui următor, căci la 21 martie 1882 deschidea o expoziție cuprinzînd 65 de opere, în chiliile special amenajate pentru asemenea scopuri, din curtea bisericii Stavreopoleos. O cronică plastică din 3 mai 1882, republicată de Claymoor (Mișu Văcărescu) în cuprinsul culegerii sale de articole intitulate « La vie a Bucarest — 1882'1883 » (p. 150), ne dă cîteva informații prețioase. Aflăm astfel pe lîngă numărul tablourilor expuse menționat mai sus și faptul că toate au fost vîndute, ceea ce consemnează un succes remarcabil și spulberă totodată ipoteza unei totale deprecieri artistice de care pictorul ar fi avut parte în viață (E drept însă că prețuirea îi venea mult prea tardiv). Autorul amintește că au figurat peisaje cîmpenești, felurite flori, trandafiri, liliac etc și citează următoarele picturi: « Mestecenii » (despre care afirmă că ar fi fost expusă și medaliată la Salonul din Paris, ceea ce în raport cu datele pe care le posedăm nu corespunde realității), « Iarna la Barbizon », « Bîlci în apropierea Buzăului » (e vorba de bîlciul de la Beceni), « Furtuna », « Toamna în pădure », « Sfîrșitul zilei », « Fată cu păr bălai » și « Clar de lună », care pare să fie după toate indiciile « Bucureștii văzuți noaptea din Dealul Spirii ». Stăncescu afirmă că printre lucrările din expoziție au figurat circa 30 datînd din ultimile luni. Din nefericire prea puține din operele expuse atunci mai pot fi identificate azi. Expoziția rămase deschisă pînă la 6 iunie 1882. Trebuie menționat de asemenea că Andreescu nu era singurul expozant (cronica lui Claymoor mai citează printre alții pe Sava Henția și pe Nicolae Grigorescu) dar probabil că lucrările sale erau expuse toate într'o singură și mare sală.

În privința perioadelor de ședere a lui Andreescu în țară după 1879, mai sînt necesare unele precizări. Stăncescu susține că Andreescu s'a întors pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prima oară din Franța la începutul anului 1880, rămînînd numai cîteva luni în țară pentru ca în primăvara lui 1881 să revină definitiv în Romînia și să deschidă în același an expoziția de la Stavreopoleos. Afirmațiile lui C. I. Stăncescu (făcute probabil din memorie) se dovedesc a nu corespunde realității. Cercetînd periodicele vremii am putut reconstitui itinerariul lui Andreescu între 1879—1882, ca și data exactă a deschiderii și închiderii expoziției din sala Stavreopoleos, ajungînd la concluziile enunțate mai sus.

Ion Andreescu

Desen-copie, după o fotografie din perioada anilor de studiu în Franța, păstrat odinioară în cancelaria liceului de băieți din Buzău, unde Andreescu a funcționat în 1878 ca suplinitor la catedra de desen

Andreescu a murit la orele patru în după amiaza zilei de 22 octombrie a anului 1882, în casa cu numărul 11 din piața sf. Gheorghe, așa cum atestă actul de moarte eliberat la 24 octombrie 1882. Pictorul fu înmormîntat provizoriu la cimitirul Bellu, de unde după șapte ani, osemintele sale au fost transportate la mănăstirea Țigănești și depuse în osuarul din dosul bolniței din curtea mănăstirii, unde zac de șase decenii și mai bine, rătăcite și uitate printre alte sute de relicve funerare. În prezent Sfatul Popular al Capitalei pregătește readucerea rămășițelor pămîntești ale marelui pictor în Capitală și înhumarea lor cu cinstea ce li se cuvine, în cimitirul Bellu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cercetările noastre ne-au condus la o seamă de considerente și concluzii în ceea ce privește opera lui Andreescu.

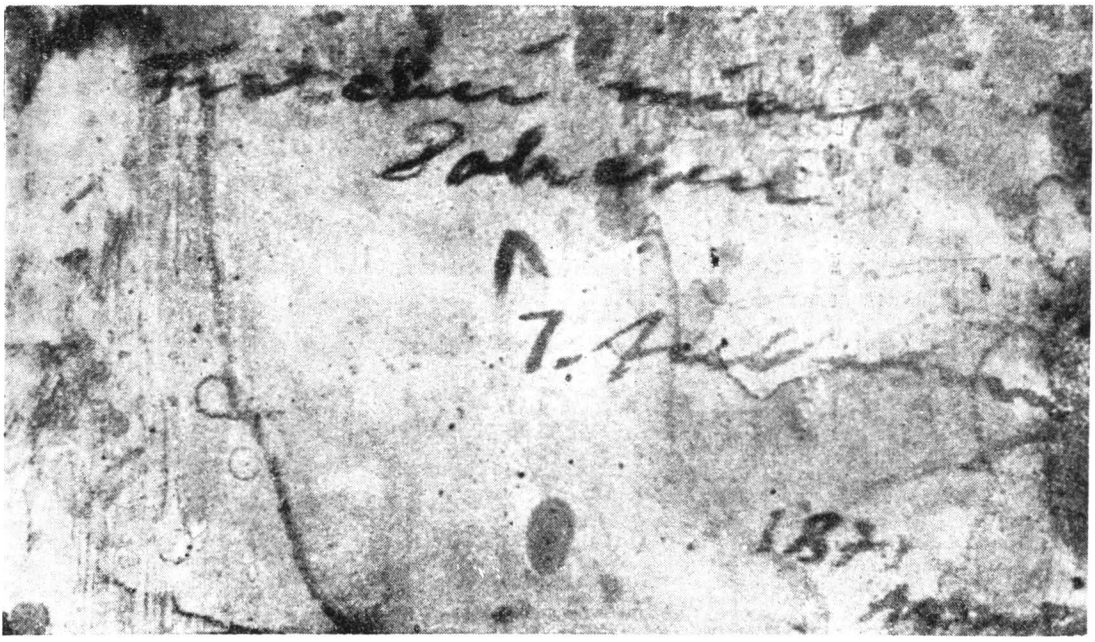
O primă problemă care rămîne încă deschisă este aceea de a se ști cînd a început Andreescu să picteze. Dacă e să dăm crezare afirmației lui C. I. Stăncescu, rezultă că Andreescu nu a urmat la Școala de arte frumoase, condusă de Aman, decît cursurile de desen. Am constatat însă că C. I. Stăncescu se contrazice și se înșeală adeseori în afirmațiile pe care le face. Pe de altă parte, este foarte greu de presupus că un artist care ar fi început să picteze pentru prima oară abia în 1873 ar fi fost în stare să creeze un tablou atît de izbutit cum sînt de pildă « Pepenii » care poartă această dată, ca să nu dăm decît un singur exemplu. Deosebit de aceasta este foarte semnificativ faptul că Andreescu nu se evidențiază ca desenator, ci dimpotrivă, ca pictor, iar simpla luare de contact la 1873 cu opera lui Grigorescu din Expoziția « Amicilor Bellelor Arte » nu poate fi o explicație suficientă pentru

Casă cu arbori și cumpănă la marginea drumului
(*Fals Andreescu*)
Ulei pe carton: 0,267×0,402

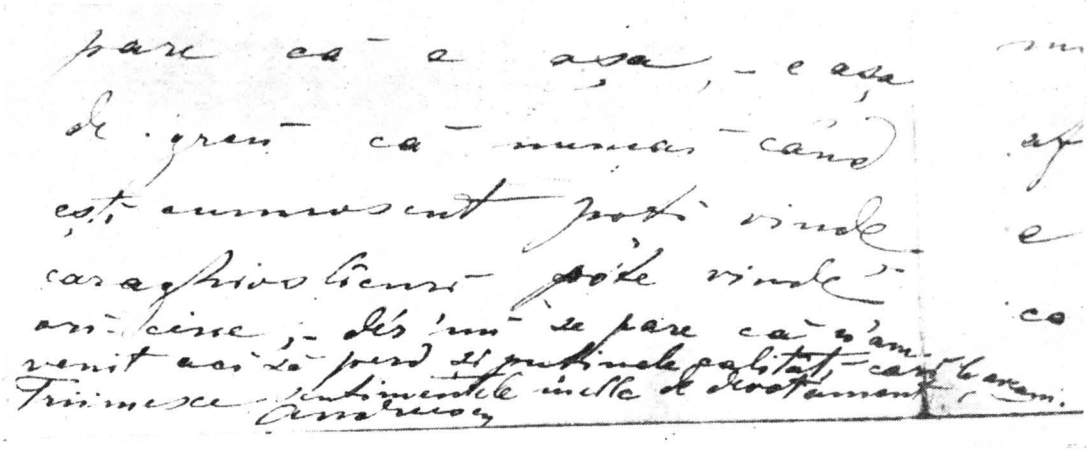
declanșarea bruscă nu numai a vocației, ci și a excepționalelor însușiri creatoare ale *pictorului*. Iată dece, deși timpul nu ne-a păstrat dovezi concrete (și faptul se explică ușor întrucît întreaga arhivă a Școlii de arte frumoase, cu toate lucrările elevilor, a ars, precum am mai amintit), noi nu credem că Andreescu n-a încercat niciodată să picteze înainte de 1873. Această presupunere o face și acad. G. Oprescu în volumul său « Maeștrii Picturii Romînești în Secolul XIX » apărut în 1947. D-sa ia însă în considerare o operă atribuită lui Andreescu și care în realitate este un fals. Este vorba de tabloul reprodus în cartea amintită sub titlul « Drum de țară », tablou pe care am avut ocazia să-l cercetăm și noi în original și pe care-l reproducem aci împreună cu inscripția de pe dos. Imaginea înfățișează o casă cu niște arbori și o cumpănă la marginea unui drum și este pictată în ulei pe carton, fără a fi semnată. Pe dos poartă o dedicație cu culoare foarte diluată, cafenie: «Fratelui mieu Dobrescu (firesc ar fi fost pronumele iar nu numele de familie — *R. B.*), I. Andreescu 1871, August ». Caracterele scrisului sînt foarte mari și nu corespund la expertiza grafologică cu scrisul lui Andreescu. (A se compara cu scrisul original al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Andreescu reprodus de noi). Semnătura este de asemenea apocrifă. Nici prin conținutul său textul nu poate fi autentic. În 1871, frații lui Andreescu aveau unul 10 ani și celălalt 8 ani și nu e probabil ca pictorul să-și fi dedicat primele opere unor copii. Factura execuției și coloritul nu au nici ele nimic comun, nici chiar cu caracterele primitive ale artei lui Andreescu.



Dedicația apocrifă de pe versoul tabloului « Casă cu arbori și cumpănă la marginea drumului »



Fragment dintr-o scrisoare originală a lui Ion Andreescu
(Trimisă din Barbizon, la 15 martie 1880, prietenului său Perieţeanu, la Buzău)

În privința operei lui Andreescu trebuie precizat din capul locului că există foarte multe falsuri și lucrări dubioase. Personal ne-au trecut prin mînă mai mult de 100 de pînze contrafăcute sau îndoielnice, unele din ele făcînd chiar parte din muzee sau colecții de notorietate publică. Alcătuind catalogul operei lui Andreescu, n-am putut reconstitui, firește, evidența tuturor tablourilor exe-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cutate de el. Totuși, față de totalul celor cca 90 de reproduceri și cca 110 titluri de opere ce rezultă din însumarea tuturor fotografiilor publicate și a titlurilor de opere menționate în presă și volume, rezultatele obținute sînt concludente. Fotografiile făcute de noi totalizează cca 220 opere de Ion Andreescu, din care au fost excluse cele asupra cărora am avut cea mai mică îndoială referitoare la autenticitatea lor. În ce privește evidența titlurilor (incluzînd, ca și în cazul fotografiilor, operele dispărute sau distruse și excluzînd-le pe cele dubioase sau false), noi am ajuns pînă la cifra de cca 250. Deosebit de aceasta am înregistrat și acele lucrări care prezintă un caracter îndoielnic, după cum am studiat cu o atenție specială pînzele false care, fiind reproduse în publicații sau aflîndu-se în muzee sau colecții notorii, au intrat ca autentice în conștiința publică. Am acordat o atenție aparte semnăturilor de pe pînzele lui Andreescu, fotografiindu-le separat și mărindu-le, comparînd diferitele specimene de semnătură și stabilind acolo unde a fost posibil categorii, raportate la epoca execuției tabloului. În felul acesta am putut cronologiza anumite opere, cum este de pildă cazul cu « Cega » și « Crapul » de la Galeria Națională, despre care se credea că ar fi fost lucrate de Andreescu la începutul carierii sale dar care de fapt au fost executate în jurul anului 1879.

De-a lungul cercetărilor noastre am întîlnit opere de un interes artistic deosebit, păstrate în colecții particulare, opere care nu sînt cunoscute. Dintre acestea vom cita în primul rînd « Peisajul de pădure » din colecția acad. Ștefan Milcu (și care este o variantă a tabloului cu același titlu aflat în Galeria Națională), apoi « Iarna la marginea Barbizonului », din colecția Valeria Crăciun și (deși

Peisaj din preajma Buzăului

Ulei pe pînză: 0,174 × 0,243

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret de țărancă cu tulpan înflorat

(« *Cap de fată* »)

Semnătura este apocrifă; a fost aplicată odinioară de proprietarul tabloului pe pînza pictată de Andreescu. Ținînd seama de factura execuției este puțin probabil ca data să corespundă cu anul în care a fost realmente pictat tabloul. Este mai verosimil ca acesta să dateze din perioada 1873–1876.

Ulei pe pînză: 0,280×0,165.

nu la nivelul celor precedente) « Peisajul cu plopi », din colecția dirijorului Constantin Silvestri. Nu este lipsit de interes nici « Peisajul din preajma Buzăului » (din fosta colecție Șerban Ghika), una din primele pînze pictate de Andreescu.

Trebuie de asemenea amintită soarta pe care au avut-o anumite tablouri ale lui Andreescu, foarte importante. Astfel, după cît se pare, « Cumpăna satului » se afla în 1950 la Caracas, în Venezuela, iar vestita « Pădure de fagi » care face obiectul atît de elogiosului articol închinat lui Andreescu de către

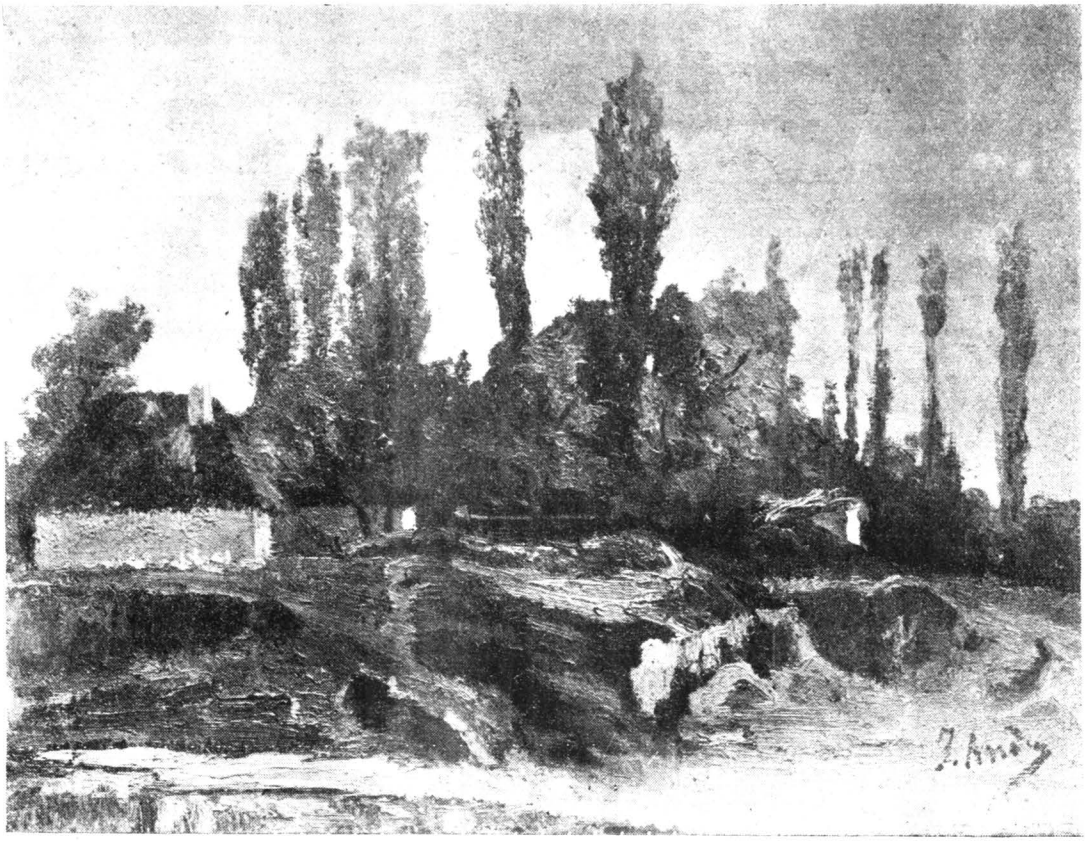
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Barbu Ştefănescu-Delavrancea în « Revista Nouă », nr. 3 din 1889 (tablou ce n-a fost măcar vreodată fotografiat) poate fi considerată şi ea dispărută, în ciuda informaţiilor noastre din 1950 care par să ne indice existenţa ei într-o colecţie particulară din Buenos-Aires. În incendiul care a mistuit în timpul bombardamentelor din 1944, colecţia lui Lazăr Munteanu a dispărut o excepţională « Margine de sat » şi un mic « Autoportret ». Nu se ştie de asemenea ce a devenit tabloul « Gropile de la Iazul Buzăului » fără a mai vorbi de multe alte opere cărora li s-a pierdut urma, cum e de pildă « Casa de ţară » reprodusă în « Literatură şi Artă Romînă » din 1901, tablou care constituie o variantă a « Casei la marginea drumului » din Galeria Naţională. Trebuie menţionată şi risipirea a 29 de desene reunite odinioară într-un carnet de schiţe al lui Andreescu. Păstrat întreg pînă în 1947, carnetul a fost achiziţionat de un particular iar filele detaşate şi vîndute (la date diferite) cu bucata. Am mai putut recupera spre fotografiere numai cîteva din acestea.

Un calcul de aproximaţie ne-a dus la convingerea că în ansamblul ei creaţia lui Andreescu trebuie să atingă cifra de 400 opere, foarte multe din acestea fiind de format mic şi majoritatea reprezentînd peisaje de cîmp şi de pădure. Am putut constata totodată că activitatea de portretist a pictorului este mult mai întinsă decît se credea, personal trecîndu-ne prin mînă peste 40 de portrete.

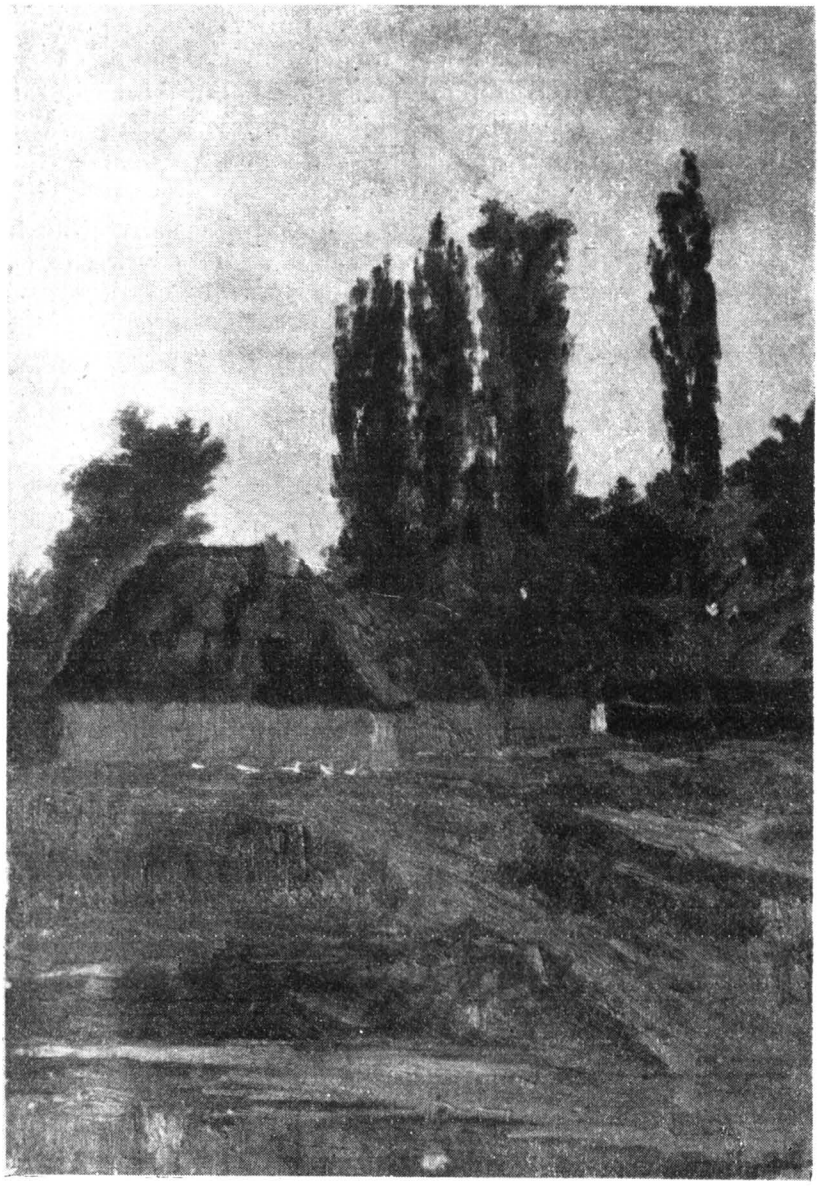
S-a crezut multă vreme că Andreescu nu a fost cunoscut şi apreciat decît după scurgerea a cinci decenii de la moartea lui, şi că în general — mai

Ulei pe pînză: 0,380×0,470



Gropile de la Iazul Buzăului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Peisaj cu plopi

(Motivul pictat este acelaşi cu cel din stînga tablouului «Grepile de la Iazul Buzăului»)

Ulei pe pînză: 0,450×0,310

cu seamă cît a trăit — presa nu s-a ocupat deloc de dînsul. În privinţa aceasta trebuie să aducem unele lămuriri. Dacă este adevărat că Andreescu nu a fost apreciat decît de un grup restrîns de cunoscători, nu este totuşi mai puţin adevărat, că — indiferent de epocă — atunci cînd au trecut în vînzare de la un deţinător la altul, tablourile sale au obţinut mai totdeauna preţuri mari, şi că acei care şi-au exprimat vre-o opinie despre autorul lor au găsit pentru aceasta cuvinte foarte elogioase şi întemeiate. Ceea ce este deosebit de important pentru noi, este faptul că acei puţini critici care s-au ocupat de opera lui Andreescu în timpul vieţii lui au văzut din capul locului în el pe pictorul realist. În legătură cu aceasta putem atinge şi un alt aspect al creaţiei andreesciene:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acela al contactului lui Andreescu cu impresionismul. Așa cum pe bună dreptate înclină să creadă acad. G. Oprescu, și noi sîntem de părere că Andreescu a cunoscut pe impresioniști în colecția lui George Bellu. Uneori, rar, se poate chiar observa în anumite tablouri ale lui Andreescu o ușoară influență a impresionismului. Ar fi totuși o greșală să se deducă o orientare impresionistă în dezvoltarea pictorului. Evidența realismului lui Andreescu s-a impus chiar oamenilor din vremea sa, cărora pictura în plin aer, puternic luminată și exprimată în pete largi le-a părut la început ciudată și foarte îndrăzneață. Această depășire a obișnuitului academism îi va fi determinat poate pe unii

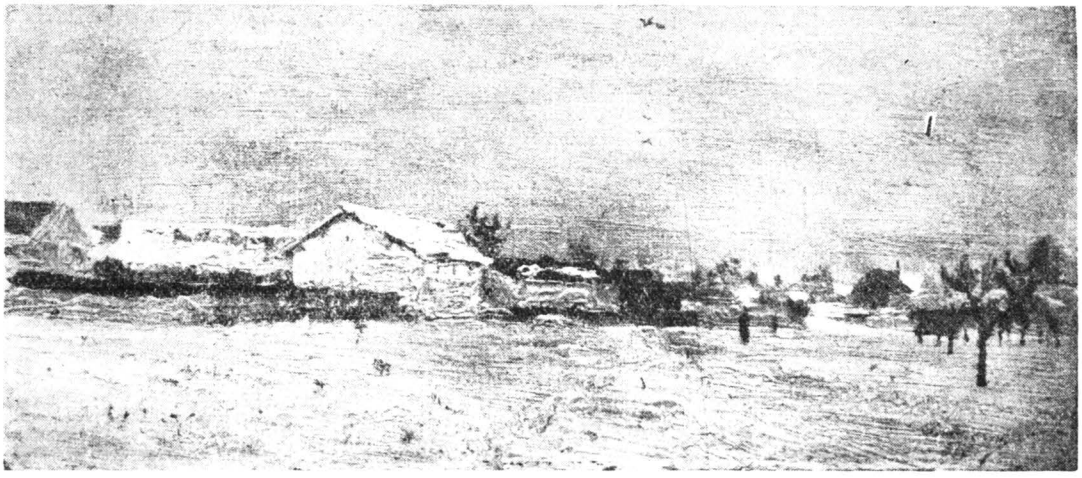
Peisaj de pădure
(« Pădure de fagi »)
Ulei pe carton; 0,424×0,497

să confunde realismul pictorului nostru cu experiența pe atunci încă atît de zgomotoasă a impresioniștilor. Din acest punct de vedere sînt deosebit de interesante, de surprinzătoare chiar, comentariile pe care un critic contemporan cu Andreescu le face în iarna anului 1880 pe marginea cîtorva din lucrările expuse la Gebauer, cu prilejul primei întoarceri în țară a pictorului: « Prima mișcare, mișcare puțin reflectată, ne grăbim a o spune — scrie acest critic — prima mișcare a celui care-și aruncă ochii pe pînzele d-lui Andreescu, este de a crede că se află înaintea unor peisagii de impresionist: lipsa de preciziune în desen, intențiunea ce se observă de a nu abuza de vigori excesive în umbre și în lumini, cîte o dată o nuanță albăstruie dominantă — aerul impresioniștilor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— multe în fine contribuie, la prima vedere, a pune pe d-l Andreescu în rîndul impresioniștilor. Ar fi în eroare spectatorul care s-ar opri la această apreciere superficială a peisagistului nostru. Confuziunea dispare cînd observăm mai cu atenție tablourile expuse la Gebauer, căci ele dovedesc la autorul lor un deplin respect pentru artă și pentru sine însuși. În picturile acestea, de un realism cu totul modern, obiectele se scaldă în lumina zilei, aerul pătrunde pretutindeni, și toate efectele sînt obținute printr-un colorit larg și adevărat. Atragem atențiunea d-lui Andreescu asupra manierei sale largi și curagioase și-l îndemnăm a crede că tocmai curajul excesiv cu care D-sa maniază massele de culori explică, dacă nu justifică, eroarea acelor care ar înclina să facă din D-sa părtașul unei cauze deja compromise ».[1]

Fragmentul de mai sus este foarte semnificativ nu numai prin poziția pe care autorul articolului o adoptă față de Andreescu, combătînd pe cei ce ar voi să facă dintr-însul un adept al impresioniștilor, ci prin însuși faptul că



Iarna la marginea Barbizonului

Ulei pe pînză: 0,167×0,368

dezaprobînd procedeele picturale ale acestora, criticul îl încurajează pe artistul nostru pe drumul unui realism sănătos, bogat în expresie și plin de lumină.

Nu vom mai cita articolul lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea care este cunoscut. În nr. 6 din 25 aprilie 1901 al revistei « Literatură și Artă Romînă » apărea însă un articol referitor la două reproduceri după operele artistului, semnat de N. Pătrașcu, și care credem că trebuie menționat pentru că subliniază la rîndul său realismul lui Andreescu. « În « Casa de țară » (azi pierdut — *R.B.*) scria criticul amintit — întîlnim acel puternic realism al pictorului care dădea impresia exactă, neînfrumusețată a lucrurilor; am întîlnit încă, mai presus de toate, nota tristă a locuințelor noastre de țară, aproape părăsite și aproape ruinate, cu singurătatea lor melancolică de mai, mai pustietate. În «Capul de fată » (vezi reproducerea din cuprinsul Comunicării de față; În 1950 tabloul se afla în colecția M. Ancuța — *R.B.*), ne impresionează același realism al pictorului. Modelul nu este o fată frumoasă, din contra, un corp slab, rău făcut, stînd și mai rău dinaintea pictorului care n-o îmbracă, n-o gătește cu nimic ci o lasă așa cum i-a dat-o

[1] Vezi I. M. « Peisajul — D-l Andreescu pictor peisagist », Pressa, 31 oct. 1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîmplarea, cu o legătură pusă rău pe cap, cu hainele fără culori bătătoare la ochi, fără contraste. Cu toate acestea, capul și atitudinea țărăncii sînt de o rară expresie. . . El (Andreescu — *R.B.*) a înțeles arta în a da adevărul din natură, nu în a păși dincolo de ea, de a o copia cu viața ei exactă și reală, nu de a-i da o altă însemnare în gîndul său de artist, ci de a o da pe ea însăși simplă și tristă, dar tot atît de profundă în simplitatea și tristețea ei ».

Este neîndoielnic, că Andreescu este unul din cei mai mari pictori peisagiști ai noștri, situîndu-se alături de Grigorescu în fruntea artei romînești. El a știut să pătrundă în adîncimea realității, a naturii, și să ne lase o imagine specifică și bogată, plină de semnificație, a locurilor și frumuseților patriei noastre. Atent la suferințele poporului, îndrăgind pe țărani și apropiindu-se cu simpatie de oamenii simpli, Andreescu înfățișează totodată în pînzele sale aspectele existenței mizere în care era ținută populația noastră rurală de către regimul burghezo-moșieresc.

Andreescu a trăit în epoca lui Eminescu și a lui Creangă și a murit ca și aceștia, ros de boală și sărac. Ca și dînșii el s-a frînt prematur, silit să îndure legile unei societăți bazate pe o exploatare nemiloasă, care a sugrumat atîtea genii ale culturii noastre.

Cît timp a trăit, Andreescu a trebuit să înfrunte nepăsarea meschină și cruntă a societății burgheze. Următorul citat extras dintr-un articol intitulat «Arta și Artiștii în Romînia », articol apărut la 19 decembrie 1880 în ziarul « L'Indépendance Roumaine » este foarte semnificativ în această privință: « Pictorii noștri — scria autorul — nu pot trăi în Romînia, din cauza indiferenței publicului pentru operele lor. Aci amatorii sînt o specie rară. Într-o societate făcută astfel încît dă totul pe luxul îmbrăcămintei și pe bijuterii, pe noile mode, arta e împinsă pe ultimul plan și artiștii nu se bucură în mijlocul ei de nicio încredere. Sînt foarte fericiți dacă nu mor de foame ». Articolul fusese scris cu referire la Andreescu și se încheia cu un apel stăruitor pentru artistul care lipsit de mijloace se vedea în imposibilitate de a-și desăvîrși creația. De altfel, nu ni se pare lipsit de interes pentru felul în care au reacționat contemporanii lui Andreescu în fața unora din tablourile sale, nici următorul pasaj dintr-o scrisoare pe care Scarlat Yarka o trimetea la 4 octombrie 1878 din București lui Andreescu la Buzău: « Am fost la Gebauer — scrie Yarka — am văzut frumusețile D-tale de tablouri. Peste curînd vei vinde unul, așa sper. Din două mai mult îmi place mie cel cu cer albastru, fiindcă cel cu caprele (cel mic) ar fi trebuit să aibă caprele mai bine distinse pe cer. Dar să mai vedem; De multe ori îmi schimb opinia. O critică: tablourile astea două mici sînt perfecte, de vigoare și fără defect; dar nu sînt tablouri de vînzare. Ce au pe dînsele? Nimic decît cer și pămînt! Sînt acum vis-a-vis de Palat o mulțime de tablouri din Viena cu cîte 60 și 80 și 100 franci unul, dar pline de lume, de subiecte amuzante și ce-i pasă cumpărătorului că sînt cam rău făcute, dacă lui așa îi plac!!! »[1].

Toată viața lui Andreescu n-a fost decît o continuă și îndîrjită luptă pentru desăvîrșirea unei arte în care credea cu pasiune. Și-a iubit țara și i-a zugrăvit plaiurile, îndrăgindu-le. La Paris fiind, pictorul nu s-a lăsat furat de vîrtejul metropolei și gîndurile lui au rămas credincioase oamenilor și locurilor pe care le părăsise vremelnic. « Scrie-mi tot ce e nou prin Buzău » îi cere el lui Zamfir Gregorescu în epistola pe care i-o trimite din capitala Franței. De altfel, departe de

[1] Scrisoarea aceasta, împreună cu scrisoarea lui C. Gr. Negulescu, citată, precum și alte epistole și documente inclusiv fotografiile, ne-au fost comunicate cu multă bună voință de Constantin Dobrescu și arhitect Virginia Haret (născută Dobrescu) din București, nepoți de frate ai artistului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țară, Andreescu continuă să se simtă romîn și în tot ceea ce întreprinde el se arată călăuzit de bunul simț și de cumpănirea atît de caracteristice poporului nostru. Contactului cu arta pariziană și cu curentele care îi erau proprii în această epocă, Andreescu a știut să-i asocieze întotdeauna rezervele unei atitudini critice personale, care l-a ferit să alunece pe panta exceselor sau a unei ploconiri servile în fața culturii franceze. O asemenea atitudine l-a ajutat nu numai să nu cadă în mrejele impresionismului ci și să imprime artei sale un pronunțat caracter realist, pătruns de specific romînesc. Nu ni se pare lipsit de interes să cităm în această privință cele scrise în 1936 chiar de un critic de artă francez care l-a studiat pe Andreescu: « Cu sprijinul cîtorva admiratori — scrie Jacques Lassaigne — Andreescu pleacă la Paris. Era momentul triumfului impresioniștilor. Dar cu un simț extraordinar al esențialului, Andreescu se ferește să se arunce în vălmășeag, sau să urmeze formele extreme ale unei arte care se și epuizează ». Subliniind faptul că pictorul romîn a venit în Franța pentru a-și desăvîrși arta, criticul citat continuă: « El cercetează cu aviditate muzeele și pe artiștii în viață, dar nu se amestecă cu școala franceză, el gîndește și continuă să picteze ca un romîn. El nu cade în excesele impresionismului. Operele sale din această epocă sînt extrem de semnificative. S-ar părea că Andreescu rămîne în afara îndrăznelilor care-l înconjoară dar el e mai aproape de realitate ». Referindu-se apoi la contactul artistului cu arta franceză, Jacques Lassaigne mai afirmă: « Andreescu n-a rămas cîtuși de puțin prizonierul acesteia: reîntors în Romînia, el închină fără rezerve știința pe care și-a însușit-o, descoperirii realității romînești »[1].

Într-adevăr, departe de a fi un cosmopolit, Andreescu era profund legat de propria-i patrie. Îi plăcea să cutreere meleagurile și să lege cunoștință cu țăranii. Poposea în mijlocul străzilor sau la marginea tîrgurilor și a satelor încropind imagini fugare elaborate totuși cu trudă. Nu picta ușor. La început se luptase cu materia, așternînd pasta cu stîngăcie, cu naivitatea celui nedeprins să frămînte culorile și să închege formele. Imaginile lui păstrau ceva din zgrunțurul nepriceperii și al tatonărilor, mărturisind o tonalitate opacă, cenușie, o factură greoaie, chiar chinuită uneori. Spre folosul său, Andreescu nu era ceea ce s-ar putea numi un « abil ». Nu biruia lesne, ci după dîrze și repetate eforturi. Dar cîtă profunzime în truda aceasta, cîtă modestie și sinceritate, cîtă ținută vrednică numai de conștiința unui mare artist! De aceea, din meșteșugarul acesta tăcut care a trecut aproape neobservat prin viață, a ieșit (și în cît de puțini ani! . . .) unul din cei mai valoroși creatori. Prin sîrguința lui asiduă, șlefuindu-și necontenit talentul înnăscut, el a atins treptele cele mai înalte ale expresiei artistice, dăruindu-ne opere de o mare valoare, în măsură să stea fără sfială alături de creațiile unanim recunoscute ale patrimoniului universal.

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ЖИЗНИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИОНА АНДРЕЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая работа проливает свет на неопубликованные еще биографические данные о Ионе Андрееску и делает некоторые уточнения в связи с его произведениями. В статье говорится о происхождении Андрееску, о его семье, о различных местностях в окрестностях Бухареста и Бузеу , в которых художник писал свои картины (Цигэнешти, Бечени, Гэван, Бишока, Рушавэц) и многих обнаруженных теперь полотнах, о которых до сих пор ничего не было известно.

[1] Vezi « Artă și Tehnică grafică », iunie-septembrie 1938, caietul 4—5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

В работе даются разъяснения в связи с весьма многочисленными подделками Андрееску; делается вывод, что в течение своей кратковременной 9-летней деятельности художник написал около 400 полотен, названия которых могли быть идентифицированы в 280 случаях, а фотографии в 200 случаях; в эти числа не входят сомнительные.

В работе приводятся и некоторые поправки, относящиеся к названиям ик данным; так, картина, известная под названием «Ярмарка Дрэкайка», написана в местности Бечени и не имеет никакого отношения к ярмарке в Дрэгайке, вблизи Бузэу. Также уточняется, что картина «Дом с деревьями и колодец на дороге» (Сельская дорога), на основании которой год начала художественной деятельности Андрееску считался 1871, вместо 1873, оказалась подделкой.

Автор цитирует интересные выдержки из прессы в связи с материальным положением художника и отношением к нему современной ему критики. Тут же публикуется ряд фотографий Андрееску, относящихся к различным периодам его жизни, и воспроизводятся некоторые неизвестные до сих пор картины.

DU NOUVEAU SUR LA VIE ET L'CEUVRE DE ION ANDREESCU

(RÉSUMÉ)

L'ouvrage apporte des données biographiques inédites et certaines précisions sur l'œuvre d'Andreescu. Il s'agit de l'origine du peintre et de sa famille, des différentes localités des alentours de Bucarest et de Buzău où l'artiste a peint une partie de ses toiles (Ţigăneşti, Beceni, Găvan, Bisoca, Ruşavăţ) et de la découverte de nombreux tableaux dont on ne savait rien jusqu'à présent.

L'ouvrage apporte aussi des précisions sur les faux Andreescu, qui sont extrêmement nombreux; on a conclu que l'artiste doit avoir peint, au cours de sa brève activité de neuf ans, environ 400 toiles, dont on a pu identifier le titre d'environ 260 et photographier plus de 200, les toiles douteuses n'étant, certes, pas prises en considération.

Certains titres et certaines dates sont rectifiés; ainsi, le tableau connu sous le nom de « Foire de Drăgaica », est, en fait, peint à Beceni et n'a aucun rapport avec la Foire de Drăgaica qui avait lieu dans l'immédiate proximité de Buzău. On établit de même, que le tableau « Maison aux arbres et chadouf au bord de la route », sur lequel on s'appuyait pour situer les débuts de la peinture d'Andreescu en 1871 au lieu de 1873, est un faux.

L'ouvrage reproduit d'intéressants extraits de presse, concluants sur la situation matérielle de l'artiste et la façon dont il était considéré par les critiques contemporains. Un grand nombre de photos présentent Andreescu à différentes époques et reproduisent quelques-unes de ses œuvres inconnues.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRAFICA SATIRICĂ A LUI I. ISER

de EUGEN SCHILERU

Născut în 1881, dintr-o familie în care mulți membri dovediseră interes pentru artă, Iosif Iser începe să deseneze încă din primii ani petrecuți în liceul din Ploești. În afară de desenele executate ca elevi al unui profesor din localitate, el face copii după ilustrațiile apărute în revistele vremii și le expune într-una din librăriile orașului. Nu părăsise încă băncile liceului, cînd primește întîia sa comandă: i se cer două desene, care sînt onorate după tariful stabilit de începător, între 6 și 12 lei.

Unele din modelele pe care le copia erau ilustrații humoristice Am întîlnit astfel, într-un album de familie, una datată din 1898 și intitulată« Bucătari la lucru ». E o compoziție cu vădite intenții humoristice, executată cu un an înainte de încheierea studiilor în liceul ploeștean și de începerea acelei colaborări sporadice la « Adevărul », care se va încheia cu plecarea tînărului la München.

Dintre artiștii münchenezi, în de aproape cunocuți de Iser, doi practicau desenul satiric și caricatura. Unul era Bruno Paul, născut în 1874, artist multilateral: arhitect, decorator desenator și pictor care, în același timp, avea să aducă un aport însemnat în dezvoltarea învățămîntului artistic, în special în ceea ce privește artele aplicate. Personalitate de o deosebită putere de muncă, Bruno Paul, în timp ce profesa între 1894 și 1907 la Academia de arte frumoase din München, găsea timpul necesar întocmirii planurilor sale arhitectonice, desenării proiectelor de decorare a unor vapoare și caricaturilor pe care le publica în « Simplizissimus » și în « Jugend ».

Al doilea, Thomas Theodor Heine este trecut de mai toți biografii de pînă acum ai lui Iosif Iser printre profesorii acestuia. Dar Iser, deși l-a cunoscut în această vreme la München, nu l-a putut avea drept profesor, pentru motivul simplu că celebrul desenator satiric german nu fusese niciodată profesor. Născut în 1877, el debutase prin compoziții împănate cu alegorii și simboluri: « Înainte de amurg », « Florile răului », « Deșteptarea primăverii »; această ultimă compoziție friza ridicolul prin felul în care înfățișa alături de două tinere un taur încornorat cu cununi de flori. Curînd însă, cu o luciditate care îl onorează, Heine părăsește această pictură idealistă și se îndreaptă spre desenul, ilustrația de carte și caricatura realistă. Colaborator regulat al unor publicații satirice precum « Fliegende Blötter » și « Jugend » și membru fondator în 1896, al lui « Simplizissimus », Heine dezvoltă în paginile tuturor acestor reviste o violentă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

critică socială, denunțînd tarele societății burgheze, filistinismul, beția, prostituția creșterea criminalității și descriind în același timp mizeria în care se zbătea proletariatul. În desen, el încearcă să ajungă la o cît mai puternică expresivitate, prin simplificare, prin înlăturarea a tot ceea ce este inutil și prin accentuarea viguroasă a contururilor, însușiri care nu l-au lăsat indiferent pe Iser.

Dacă Iser nu se lăsă contaminat de concepțiile academice ale profesorilor săi, el învață în schimb de la ei respectul și dragostea pentru desen, pentru meșteșugul pe deplin asimilat. Poziția lui realistă poate fi luminată și de întîmplarea următoare. În jurul unui model pe care fusese obligat să-l interpreteze academic, studentul romîn grupează odată capetele colegilor săi, tratate cu spontaneitate și vervă și distonînd prin superioritatea nivelului artistic cu personajul central.

Iser a mai învățat de la artiști ca cei amintiți mai sus, obligația desenatorului de a ajunge la expresivitate și a deprins de la ei atît tendința de a simplifica, de a abstrage, cît și pe aceea care decurgea din ea, de a ajunge la un desen plastic, în contururi puternic marcate. Este probabil că tot acești artiști l-au recomandat redacțiilor revistelor « Jugend » și « Simplizissimus » în care încep să apară, încă de pe atunci lucrări de ale studentului romîn, a cărui, ședere la München se încheie de altfel cu o expoziție de caricaturi.

În 1904, Iosif Iser e din nou în București. Așa cum afirmă B. Brănișteanu, într-un foileton din « Adevărul », în care prezenta una din primele expoziții ale pictorului, Iser a fost angajat la « Adevărul » încă din 1904, dată la care Mantu, care desenase pînă atunci « Chestia zilei », pleacă la studii la München. Aproape concomitent Iser își începe colaborarea și la alte publicații ale timpului, ca « Belgia Orientului », pe care o scotea tot « Adevărul », și « Furnica ».

Onorariile pe care Iser le-a încasat ca desenator satiric au fost derizorii și de natură să arate cît de grea era condiția materială a artiștilor noștri în această epocă. Așa cum a declarat-o el însuși într-un interviu, la « Adevărul » primea avansuri de 2 lei, iar mai tîrziu, la « Facla », minunatele sale caricaturi erau onorate cu 10 lei bucata, iar cele de la « Flacăra » cu 30 lei.

La începuturile carierii sale asemenea altor artiști ai noștri, Iser nu a avut de multe ori nici măcar suma necesară pentru confecționarea ramelor. Expunînd la Brăila, a fost obligat ca, după închiderea expoziției, să rămînă în oraș și să deseneze, pentru a putea achita costul ramelor.

Dar aceasta nu înseamnă de loc că lucrările expuse nu se bucurau de un mare succes de public și de presă. Numai că nu oamenii simpli sau cronicarii plastici erau cei care puteau achiziționa, pe atunci, lucrări de artă. Singurii care aveau posibilități materiale erau tocmai cei împotriva cărora artistul își exercita verva.

Publicul cel mare se îmbulzea în fața vitrinelor unor magazine ca Jean Feder sau ca Libraria Nouă a lui Carol P. Segal, pentru a nu scăpa niciuna din noile caricaturi expuse aici sau pentru a aplauda pe cele proiectate pe cortină, la Teatrul Național, în antracte, în urma recomandației lui Alexandru Davilla.

Iosif Iser dovedește de la început că știe să se țină în pas cu evenimentele și să aleagă, din noianul lor, pe cel cu adevărat în stare să lumineze momentul politic, dezvăluind noile aspecte luate de lupta socială. Poziția sa era o poziție democratică și progresistă. De pe această poziție artistul demască și înfierează pe exploatatorii și asupritorii poporului, deslănțuind împotriva lor un atac remarcabil prin consecvență politică și stringență logică, prin vigoare și incisivitate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Răsfoind colecțiile vom vedea că, de pildă, în 1905, artistul, ca și masele populare, este entuziasmat de știrea revoluției burghezo-democrate ruse și indignat de reprimarea ei sălbatecă. Într-un adevărat ciclu de caricaturi este atacat autocratismul țarist («Situația țarului», «Adevărul» 18 octombrie 1905; «Părintele Rusiei», «Adevărul» 17 decembrie 1905). Alte desene demască înfeudarea noastră germanilor («Domnul Carp la Berlin», «Adevărul» 22 decembrie 1905) sau vinderea la mezat a bogățiilor naționale capitalismului internațional («Proiectul petrolului la Senat», «Adevărul» 28 noiembrie 1905). Din același an datează și primele atacuri împotriva naționalismului și șovinismului («Noul Don Quichotte», «Adevărul» 22 aprilie). Din numeroasele caricaturi publicate în cursul anului 1906, ne vom opri doar asupra cîtorva. În acest an, în care artistul îmbogățește ciclul său antițarist cu alte desene satirice, apare, la 27 aprilie, caricatura intitulată «În ajunul jubileului». Mascarada aniversării a 40 de ani de domnie a regelui Carol este denunțată prin vorbele cu care acesta se adresează unui țăran prăpădit și în zdrențe: «Vino încoace, să te mai cîrpesc nițel, că ne faci de rîs înaintea străinilor!». Iser atrage astfel atenția tuturor celor care aveau să asiste la marile serbări, parăzi și «reconstituiri istorice», să nu se lase înșelați de fastul lor și să nu uite că aceste dresuri și sulimanuri nu puteau acoperi mizeria reală și permanentă, pe care exploatatorii o hărăziseră maselor muncitoare.

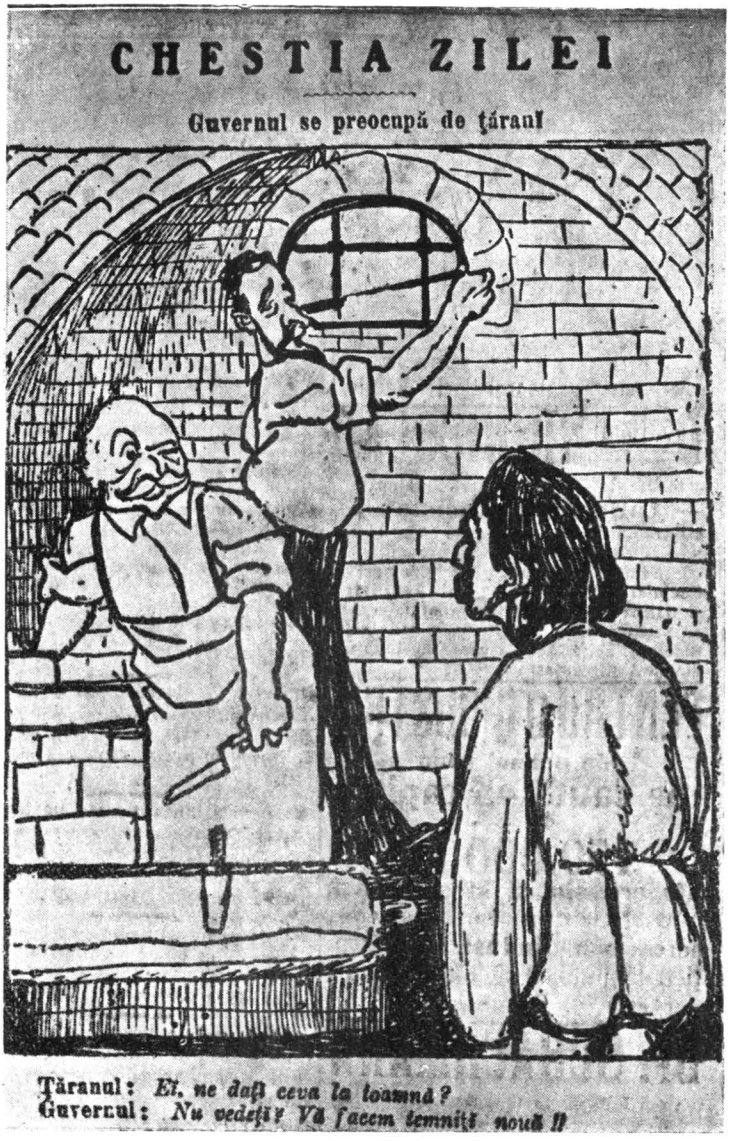
Într-o altă caricatură din 30 iulie 1906, Iser demască coaliția dintre exploatatori. Desenul intitulat «Hora unirii» are următoarea legendă: «Cînd e vorba de interesele economice toți jucăm la nuntă». Admirabilă subliniere a faptului că disensiunile dintre așa numitele partide istorice erau doar de fațadă și că, de îndată ce era vorba de a se înfrupta din bunurile agonisite de către popor, se stabilea cea mai desăvîrșită concordie.

Un desen din 24 iulie 1906 se referă la folosirea armatei ca spărgătoare de grevă și instrument de represiune. Ministrul de război al vremii se adresează unui ostaș: «care e prima datorie a soldatului?» Ostașul răspunzînd că a uitat, demnitarul îi reamintește: «Prima datorie a soldatului e ca în caz de grevă să fie factor postal, cizmar, tipograf și orice i-ar porunci statul».

Publicistica satirică pe care Iser o creează în cursul anului 1907 are ca temă centrală înfierarea acelora care înăbușiseră atît de sîngeros răscoalele țărănești. În lumina producției sale din anii viitori, putem afirma că această temă a rămas ca o permanență pentru întreaga sa creație din acest domeniu al artelor plastice. Necontenit, artistul revine asupra ei, tranformînd-o într-o problemă la care se referă mereu, din punctul de vedere al căreia el judecă toate evenimentele care i-au urmat. Cînd, peste hotare, vreuna din mișcările pentru libertate sau pentru independență națională este reprimată cu tot atîta strășnicie, artistul folosește evenimentul înregistrat de ziare pentru a reveni asupra acestei crime indelebile a moșierimii și burgheziei romînești. Păstrîndu-se în pas cu evenimentul politic, Iser, pe de o parte demonstrează identitatea de interese și de metode de guvernare care a caracterizat și caracterizează pe exploatatorii de pretutindeni, pe de alta folosește fiecare eveniment nou ca o aluzie demnă să readucă în amintire episoadele luptei pentru libertate a poporului nostru. Această metodă aluzivă merită să fie reliefată tocmai pentru că se întemeiează pe o înțelegere adîncă a fenomenului politic, a luptei de clasă, pe o capacitate de a privi evenimentele în interdependența lor reală, de a sublinia continuitatea politicii unei clase etc. Să dăm cîteva exemple. Într-o caricatură, Carol I se adresează lui Nicolae al II-lea: «Ai dizolvat Duma, că era prea multă opoziție!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să-ți dau pe ministrul meu de interne și dacă o mai intra opozant în Dumă să-mi scrii și mie! Cel mult zece opozanți numiți « ex officio ». După cum se vede, legenda îmbrățișează mai multe probleme și mai multe aspecte ale unei guvernări tiranice cu pretenții de democrație, prezentîndu-le în strînsă conexiune. Desen și legendă, totul se impune prin puterea de a sintetiza. În alta, din 21 iulie 1907, Mitiță Sturza, « care tot vorbise de Plevna internă, pînă cînd o



(« Adevărul » 31 mai 1907)

văzuse cu ochii » — a se vedea caricatura din 28 martie 1907 — se adresează lui Abdulah Pașa, trimisul sultanului cu decorații la regele Carol I: « Vă rog să arătați Majestății Sale Sultanului că tot turcește guvernăm și noi! ». Incendierea de către japonezi a satelor coreene care se răsculaseră, prilejuește artistului caricatura din 12 septembrie 1907 în care Mitiță Sturza, îmbrăcat în costum de samurai, afirmă lui Brătianu, pe atunci ministru de interne: « Așa de japonezi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

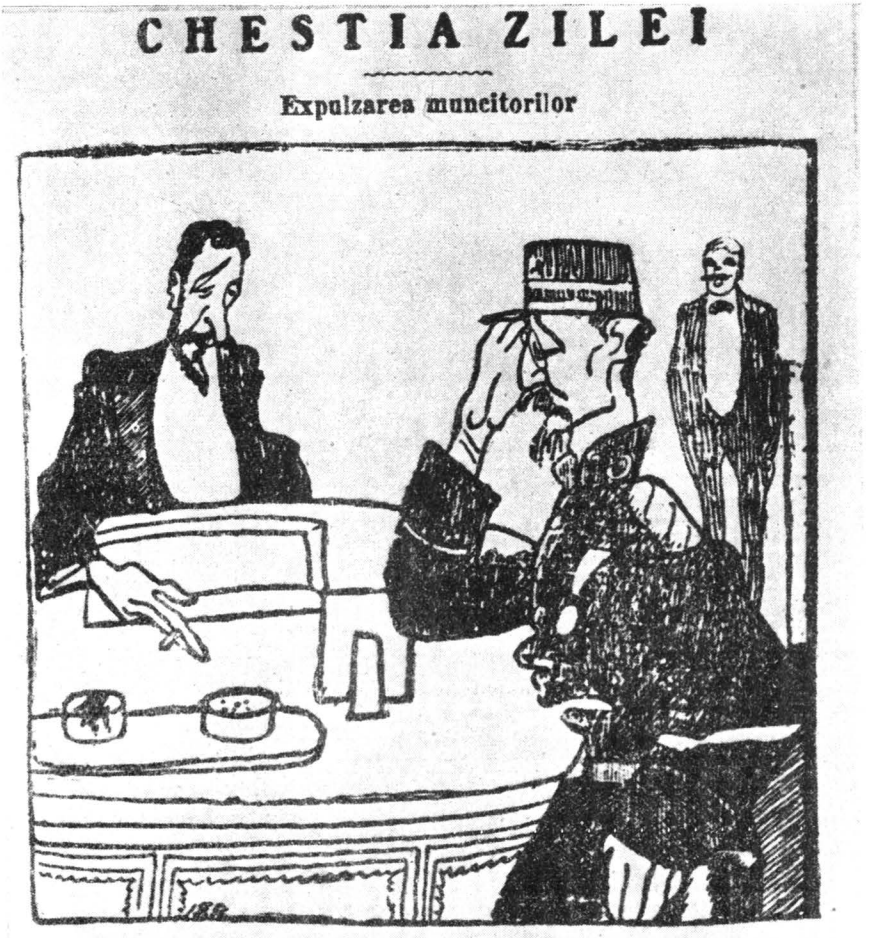
am fost noi, că le-am luat-o înainte în ce privește incendierea satelor răsculate ». Cu două zile mai înainte, adică la 10 septembrie 1907, Iser publicase o caricatură intitulată « Între colegi » și în care Ion Brătianu era imaginat întreținîndu-se cu Clemenceau, ministrul de interne al Franței asupra evenimentelor din Maroc: « Vezi, d-le Clemenceau, dacă ai luat sistemul nostru și ai tras cu tunul în Maroc, numaidecît s-a făcut liniște ».

(« Adevărul », 1 decembrie 1907)

În tot ciclul de caricaturi din acest an, Iser insistă asupra faptului că guvernanții romîni, departe de a trage vreo concluzie din evenimentele petrecute, continuă politica lor de exploatare și asuprire sîngeroasă a poporului, ba chiar o accentuează. Democrația lor parlamentară depășește farsa, atingînd un sinistru cinism. Înspăimîntați de răscoală, ei sînt cuprinși de un adevărat delir sanguinar. Arestările de țărani continuă mult după reprimarea răscoalei, călăii afirmînd mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

departe caracterul democrat al regimului lor, fapt care-l determină pe Iser să publice caricatura din 31 mai, în care un personaj se întreabă: « Dar unde îi duce pe țăranii ăștia în lanțuri? », pentru a primi răspunsul: « Să aleagă pe reprezentanții națiunii!» Într-un desen din 18 iulie, întrebării unui țăran: « Ei, ne dați ceva la toamnă? », guvernul răspunde: « Nu vedeți? Vă facem temniți nouă! ». Deviza rămîne aceeași: « Mai întîi vom reprima, apoi vom aviza » și această realitate cruntă se



Gardistul Ioină Nădejde (către ministrul de interne): *Vă rog, să'mi dați o mică recompensă din fondurile secrete, că am mai descoperit 4—5 muncitori de expulzat!!*

(« Adevărul », 2 august 1907)

reflectează în caricatura din 6 noiembrie, intitulată «Conul Petrache și sfatul dregătorilor » în care Conul Petrache pune astfel concluziile: « Amușilea, noi, protipendada, să avizăm, iar dacă mojicii s-ar amesteca la avizarea noastră, să-i reprimăm: primum . . . reprimare, deinde philosophare! ».

Dar Iser scoate în evidență și creșterea conștiinței politice a maselor. Țăranii își dau seama că nimic bun nu poate ieși din lucrările comisiilor parlamentare în care se află și boierii lor: « Apoi ne-am procopsit, e și boierul nostru în comisie! » (« Adevărul » 30 octombrie 1907). Ei au ajuns să-și dea seama că armonia dintre partidele politice ale exploatatorilor e generatoare de noi suferințe pentru munci-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

torime și țărănimea muncitoare (« Iar s-au pupat boierii, iar e vai de capul nostru » (« Adevărul » I. decembrie 1907). În același timp, poporul a ajuns să demaște « personalitățile zilei », și mitul lor prăbușindu-se în conștiința maselor, a spulberat una din piedicile psihologice care frînau elanul revoluționar, situație care se exprimă cu limpezime la 4 decembrie 1907 în desenul satiric intitulat « Monumentul păcii », în care țăranul care slujește drept piedestal pentru statuia

(« Adevărul », 31 decembrie 1907)

falselor personalități se exprimă astfel: « Grozav mă mai apasă gloriile astea ale țării! ».

Mișcarea socialistă, în continuă creștere, obsedează pe monarh pînă și în vis. Este caracteristic în această privință desenul din 28 iunie, «O întrevedere cu valetul regelui », desen care are următoarea legendă: «Conul Mițiță care află dimineața, de la valet, că regele a vorbit în somn despre socialism, ordonă ministrului de interne: « Telegrafiază la Galați să devasteze imediat clubul muncitorilor! ».

Merită să subliniem și faptul că în această perioadă Iser a luat atitudine față de trădarea acelor socialiști care trecuseră la liberali, adică a așa zișilor gene-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

roşi, şi că el a urmărit decăderea lor morală. Într-o caricatură din 12 iulie, Ion Brătianu afirmă: « N-aş fi crezut niciodată că nişte foşti socialişti pot fi aşa de admirabili poliţişti ». Zelul depus de Ion Nădejde pentru a se afirma ca un apărător al ordinei stabilite de exploatatori, incită inventivitatea satirică a lui Iser, care-l alege pe fostul socialist drept jalnic erou al unui ciclu întreg de caricaturi. Iată legendele cîtorva dintre ele. « Se afirmă că somnambulul de la Pantelimon ar fi domnul Nădejde, care caută pe case, după miezul nopţii, principiile social democrate pe care le-a pierdut şi pe care poliţia capitalei nu i le-a putut găsi » (Somnambulul de la Pantelimon — « Adevărul » 25 iulie 1907) sau, « Gardistul Ioină Nădejde, către ministrul de interne: « Vă rog să-mi daţi o mică recompensă din fondurile secrete, că am mai descoperit 4—5 muncitori de expulzat (« Expulzarea muncitorilor » — « Adevărul » 2 august 1907).

Cum nici trădarea generoşilor nici măsurile de reprimare a mişcării muncitoreşti nu pot stăvili lupta poporului nostru pentru cucerirea de drepturi şi libertăţi cetăţeneşti, Iser consemnează îngrijorarea crescîndă a regelui şi a guvernanţilor în faţa acestei lupte. Ciclul de caricaturi publicat în cursul anului 1907 se încheie cu cea apărută la 30 decembrie sub titlul « Vînătoarea de la Tibăneşti » în care între prinţul Ferdinand şi Conul Petrache se desfăşoară următorul dialog: Prinţul Ferdinand: «Ce pasăre e aia domnule Carp? » Conul Petrache: « E sufragiul universal Alteţă, care a zburat de pe banca ministerială ». Prinţul Ferdinand: « Nimereşte-o domnule Carp, că şi eu am poftă s-o mănînc friptă ».

În celelalte reviste la care colaborează în acest timp — «Furnica », « Belgia Orientului » — Iser publică portrete-caricaturi (« Kneazul », în « Belgia Orientului » 11 mai 1906 etc.), caricaturi inspirate de evenimente politice interne şi externe (« La jubileu şi după jubileu » şi « Foştii socialişti şi muncitorii », în «Belgia Orientului », numerele din 18 mai şi din 21 iunie 1907), situîndu-se în judecarea evenimentelor externe pe aceleaşi poziţii progresiste, cum o dovedeşte de pildă în caricatura publicată în « Furnica » împotriva unuia dintre cei mai furibunzi persecutori ai lui Dreyfus, şi în sfîrşit caricaturi de moravuri, care se întîlnesc mai frecvent în paginile « Furnicii » (« Hipodromul Băneasa », « Loja » etc.). Această categorie a caricaturilor de moravuri începută la « Furnica », va fi dezvoltată mai tîrziu cu strălucire în paginile revistelor străine, la care va colabora în timpul primei sale şederi în Franţa.

Observator atent al realităţilor sociale, Iser a demonstrat prin publicistica satirică din această primă perioadă, cuprinsă între anii 1904 şi 1908, că ştie să se ridice cu vehemenţă împotriva duşmanilor poporului, că ştie cînd şi cum să lovească şi că şi-a făurit, pentru această luptă, arme eficace. Claritate, precizie, concizie, incisivitate, iată calităţile sale principale. Lucrînd operativ, artistul se opreşte asupra esenţialului. Alege doar un minimum de elemente, în stare să sugereze cadrul în care se desfăşoară scena. În portret se arată la fel de zgîrcit, eliminînd tot ce este superfluu. Reduce gesticulaţia personajelor la strictul necesar desvăluirii unei psihologii şi reliefării ideii principale a caricaturii. Personajul astfel conturat nu-şi modifică în desenele satirice ulterioare psihologia, ci, în fiecare din ele, şi-o confirmă, şi-o nuanţează, desvăluind alte laturi ale ei. Desenul creşte în simplicitate, în puterea de a defini şi în vigoare, constituind prin calitatea sa artistică un mare pas înainte în istoria caricaturii noastre.

După întoarcerea de la studii, una din primele sale expoziţii e cea din « Pasajul cooperativei », din Ploeştii anului 1905. « Voinţa Prahovei » din 27 noiembrie 1905 e plină de laude la adresa acesteia şi, într-un articol destul de informat în ceea ce priveşte caricatura din ţară şi de peste hotare, îl compară

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu marii caricaturiști străini ai timpului. A fost singurul succes de care s-a bucurat această expoziție deschisă în orașul celor « îmbogățiți din podgorii, petrol și politică ». Căci bogătanii ploeșteni, ale căror nevoi somptuare se satisfăceau prin chiolhanuri sau prin înmormîntări de un fast sinistru — pe care de altfel Geo Bogza le-a evocat pe vremuri într-un reportaj admirabil, publicat în « Viața Romînească » — nu avuseseră curiozitatea să viziteze expoziția, în care, de altfel, dacă ar fi pășit nu s-ar fi simțit la largul lor.

Expoziția următoare e cea care se deschide la București, într-o sală din Pasajul Romîn, nr. 15, probabil la 3 decembrie 1906. Din bogăția de lucrări expuse atunci, dintre care unele par a fi fost realizate nu numai în alb-negru ci și în pastel, acuarelă și guașă, ba poate chiar și în ulei, de vreme ce unii cronicari le numesc tablouri, nu ne-a fost dat să întîlnim nici una, nici măcar sub formă de reproducere, astfel încît sîntem siliți să le discutăm doar după descrierile făcute de cronicarii plastici contemporani. Unele dintre ele se refereau la evenimentele din Rusia anului 1905, continuînd atacurile împotriva autocratismului țarist (« Nihilistul — spectrul țarismului », « Libertăți în Rusia »), altele se referă la realitățile din țara noastră și demonstrează tendința artistului ca, plecînd de la anumite fapte, să se ridice spre generalizări valabile, spre conturarea unei fresce sociale contemporane. Iată cum descrie un cronicar plastic una dintre marile planșe ale expoziției — « Consiliul de miniștri și chestia petroleului ». « Scamatorul Take Ionescu prezintă Nababului întronat, trei golani de englezi, tipuri de o antipatie crasă, pentru a se face tîrgul cu terenurile Țării Romînești. Sub tronul Nababului stă o cucuvea, iar, în urmă, un țăran cu soția și un copil, desculți și despuiați, adevărate spectre de slăbiciune și boală, plini de o suferință adîncă, cerșesc cu fețele plîngătoare spre marele boer, o rugă de îndurare ». Nu e prima oară cînd Iser denunță vînzarea avuțiilor naționale capitalului străin. Dar de data aceasta el ajunge la o sinteză atotcuprinzătoare în care demască, odată cu rapacitatea capitaliștilor străini și spolierea poporului muncitor, și în care vestește, prin cucuveaua de sub tronul Nababului, sfîrșitul iminent al exploatatorilor. Prăpastia dintre conducători și popor constituie tema altor lucrări din expoziția din 1906: « Libérté, Egalité, Fraternité », « Capital și muncă », « Pîinea », « Mizerabile, tu ai strigat: « Jos guvernul! » etc. În desenul satiric intitulat « Capital și muncă », « plugarul vînjos, de pe care sudoarea picură cu broboane mari, mînuind hîrletul cu care răscolește pămîntul, sprijină pe un picior al lui spinarea unui burghez care vîntură în mîinile sale piese de aur, din care cîteva cad și pe sol! » Cronicarul mai arată că această planșă este realizată în culori pămîntoase, de humă. Indicație interesantă pentru felul în care s-a dezvoltat cromatica lui Iser.

O altă serie de lucrări din aceeași expoziție, satirizează moravurile protipendadei, decadența morală a claselor exploatatoare. Una dintre aceste lucrări — « Atotputernicul I » — aduce în scenă « un poet venit cu un buchet cu versuri, un ofițer dîrz și strălucitor, un dandy, veniți să ceară mîna unei tinere, dar care se retrag cu toții în planul II, față de majestatea sa banul, burghez cu burtă respectabilă, care îi dă la o parte și pune mîna lui hrăpăreață pe femeie ». În același ciclu, « Atotputernicul II » veștejește iubirile cumpărate pe bani.« Don Juanul pe un piedestal de saci de aur, infatuat, privește convoiul viitoarelor victime ». Impietrirea sufletească și amoralismul atinse de femeile din protipendada timpului sînt infierate în lucrarea intitulată « Devotamentul ». « Bărbatul în genunchi, își împlîntă cuțitul în inimă. Idolul, în picioare, privește prin « face a main », și surîde cu indiferență ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Procesul acesta de desumanizare a unei societăți în care exploatatorii văd în restul oamenilor simple mijloace, este urmărit și în planșa intitulată« Flori și flori » în care țiganca tînără *vinde* flori veștede, în timp ce țiganca bătrînă *nu poate vinde* florile ei proaspete.

Tot din acest ciclu de caricaturi de moravuri fac parte și cele în care artistul a zugrăvit viața de teatru, de varieteu, de circ, de local de noapte etc. (« Dansatoarea spaniolă », « Clown », « Comic excentric », « Doi artiști », « Pauza la circ», « La gigolette parisienne », « D'Alfreda » etc.). S-a spus pe atunci că Iser este un pictor al cabotinajului și că nimeni nu izbutise să redea ca el în pictura noastră viața de foaier, de circ și de local nocturn, cu « atmosfera aceea de acetilenă, fard, grog, țigări, strass și falbala ». Și, cum era și firesc, s-a vorbit imediat de Degas, Toulouse-Lautrec etc. Numai că puțini dintre cronicarii plastici au fost atenți la tristețea profundă ce se degajă din acest ciclu de desene. Iser nu-și acuză eroii, ci îi prezintă ca pe niște victime ale exploatatorilor, sugerînd soarta artistului în societatea capitalistă.

De altfel, tristețea și indignarea domină lucrările prezente în această expoziție din 1906. Asemenea lui Daumier și tuturor marilor caricaturiști democrați, Iser șarjează pe exploatatori și descrie cu simpatie personajele luate din popor. Dragostea pentru acesta din urmă face ca atacurile împotriva asupritorilor să fie și mai violente. « Sufeream — a afirmat artistul — pentru țăranul necăjit pe care-l reprezentam, sau pentru muncitorul extenuat ».

Desenele, desenele satirice și caricaturile din expoziția anului 1906 au situat pe Iser la o mare distanță de restul caricaturiștilor noștri de atunci. Criticii timpului au făcut distincția între simplul ilustrator și caricaturist. Primei categorii îi aparțineau aproape mai toți confrații de breaslă ai artistului. Aceștia recurgeau la soluțiile cele mai ușoare, la deformări și exagerări, la schimbări ale raporturilor dintre părțile trupului sau dintre elementele figurii, fără nici o preocupare de psihologie, fără nici o căutare a caracteristicului. Iser aparținea celei de a doua categorii și impunea, nu numai prin amploarea registrului tematic și a galeriei de titluri, ci și prin mijloace superioare de exprimare artistică.

Următoarea expoziție, în 1907, probabil în Rotonda Ateneului, face un loc și mai mare caricaturii de moravuri (« La cursele de cai », « După Derby », « Patinaj », « Cafenea », « Grădina de vară », « În loje », « Teatru de varietăți », « Dansatoare » etc.).

Odată cu extinderea domeniului asupra căruia își exercită satira, se accentuează și tendința de ridicare spre general. Pentru a folosi o expresie a criticii vremii, artistul se străduiește să redea acum « marile relațiuni sociale ». Căci cronicarii care comentează aceste expoziții își dau seama de faptul că Iser încearcă să vadă în personajele sale individualizate, tipurile pe care ele le întrupează, esența unui fenomen social. Acești cronicari vorbesc despre expozițiile artistului ca despre niște « enciclopedii de tipuri », ca despre « o comedie umană ai cărei actori sînt aduși la tipurile generale, la trăsăturile caracteristice ale profesiunii sau condiției lor sociale » (ziarul « La Roumanie » din 4 decembrie 1907).

In ianuarie 1908, artistul face prima sa călătorie la Paris, unde rămîne pînă în toamna anului 1909. Își ia un atelier în Rue de Turlac, nu departe de imobilul în care, cu puțin înainte, Toulouse-Lautrec își avusese și el atelierul, și începe să urmeze cursurile Academiei Libere Ranson. Gruparea de artiști cu care intră acum în contact este cunoscută în istoria picturii franceze moderne sub numele de « nabiști » — de la « nabi », cuvînt ebraic ce înseamnă profet. E una din numeroasele școli postimpresioniste care, chiar dacă reacționează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împotriva impresionismului o face de pe poziții formaliste și decadente. Nu e cazul să descriem aici măsura în care artiștii din acest grup sau alții pe care îi întîlnește în acest timp au influențat evoluția ulterioară a tînărului romîn. Este mai curînd interesant de știut că unii dintre ei, ca Bonnard și Vuillard, cultivaseră și ei desenul satiric și că, în afara grupului, Iser întîlnește și alți artiști caricaturiști, precum Forain, Galanis, Paul Iribe etc. El se leagă mai ales de aceștia din urmă, artiști care dovedesc un mai mare atașament pentru realism și care îi sînt colegi de redacție la « Les Témoins » și la « Le Rire ». Prima revistă aparținea unui trust european de publicații humoristice. Trustul doamnei Langen poseda în Germania « Simplizissimus » și « Lustige Blätter », în Spania « El Paco » din Madrid și « El Papitù » din Barcelona, astfel încît Iser va colabora și la acestea, pînă în ziua cînd, indignat de rapacitatea patroanei care voia să pună stăpînire pe desenele originale, rupe contractul.

Perioada « Les Témoins » e una din cele mai frumoase din grafica satirică a lui Iser. În planșele publicate acum, el practică o caricatură de moravuri, înregistrînd aspecte din viața societății înalte franceze. Decorul se schimbă mereu. Cînd plaja din Trouville, cînd cîmpurile pestrițe de curse, cînd lojile și cabinele artiștilor, restaurantele de noapte sau apartamentele marii burghezii etc. E o lume cosmopolită, decăzută moral, avidă de plăceri și senzații, lipsită de orice scrupul, aproape idiotizată de huzur și de vicii. Iser înțelege că, pentru reprezentarea ei, e necesar să acorde o mai mare importanță cadrului, vestimentației personajelor, obiectelor. Prin aceasta el izbutește să ne introducă în atmosfera epocii și în mentalitatea personajelor.

În acelasi timp, linia sa devine mai fluidă, deși contururile se mențin la fel de puternic accentuate ca și mai înainte. Linia devine mai valorată și, în opoziție cu albul hîrtiei, sugerează culoarea. Legendele acestor desene, dialogurile dintre personaje, sînt de data aceasta mai puțin interesante. Dar suportul lor grafic se poate dispensa cu totul de ele, fiind în el însuși destul de grăitor și chiar de acuzator.

Pe linia acestei caricaturi de moravuri se situează și unele din lucrările primei expoziții pe care artistul o deschide în noiembrie 1909, adică după întoarcerea sa în patrie, în Rotonda Ateneului (« Pe scară », « De vorbă », « Gata de plecare », « În balcon », « Pe terasă la Trouville », « Baruf », « Restaurant de noapte », « Loje într-un teatru de vară » etc.).

Că arta lui Iser nu fusese deformată de decadentismul francez se vede și din publicistica lui satirică dintre anii 1910 — cînd începe să colaboreze la « Facla » lui N. D. Cocea — și 1916.

În 1910 apare în « Facla » caricatura « Naționalistul romîn », în care personajul șarjat declară ritos: « eu muncesc moșiile numai cu țărani romîni », dezvăluind astfel adevărata față a șovinismului. În același an mai apar diferite portrete.

Începînd din 1911, din ce în ce mai mult caricaturile publicate în « Facla » se rezumă la portret. « Un personaj tipic într-o situație tipică ». Compozițiile au rareori mai mult de trei personaje. Dar sînt compoziții de o concizie atît de cuprinzătoare, atît de sugestivă, încît ele izbutesc să pună în lumină un întreg complex de evenimente, reconstituind tendințele principale ale societății romînești a epocii și informîndu-ne competent asupra luptei sociale. Unele dintre ele continuă să înfiereze pe asasinii țăranilor răsculați în 1907 și, în primul rînd, pe rege și pe Ion Brătianu (« Marele căpitan Carol I sau eroul de la Hodivoia, Stănești, Băilești » — « Facla » nr. 19 — ; « Generalissimul Fritz I » — « Facla »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nr. 20; « Asasinul: I. Brătianu ». « Facla » nr. 1 —; « Caracatița Brătienistă » — « Facla » nr. 33 —; « Holera », caricatură publicată în « Facla » nr. 36 și în care moartea plimbîndu-se printre morminte, dintre care unele au însemnat pe cruce anul 1907, face următoarea reflexie: « Nu mai e nevoie de mine, mi-a luat-o Brătianu înainte »; « Ion Brătianu sau statuia viitoare » — « Facla » nr. 48 —; « Brătienii sau hienele » — « Facla » nr. 45 — etc.).

În alte portrete apar caricaturizați alți politicieni, precum Nicolae Filipescu (« Furia » — « Facla » nr. 4 —), Al. Bădărău (« Vulturul Moldovei » — « Facla » nr. 9 —), G. Gr. Cantacuzino (« A . . . vidul » — « Facla » nr. 17 —), Mihail Pherekidy (« Venalitatea » — « Facla » nr. 18 —). C. G. Dissescu (« Bizanțul » — « Facla » nr. 25 —), Ion Nădejde (« OO » — « Facla » nr. 42 —), apoi corifeii naționalismului (« A. C. Cuza sau demența senilă » — « Facla » nr. 5 —; « Naționalismul răposat » — « Facla » nr. 10 —) etc. Un alt ciclu este închinat unor înalți prelați certați cu morala.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tendința de a generaliza, evidentă și pînă acum, generează o caricatură ca acea intitulată « Alesul națiunii », în care reprezentantul politic al claselor exploatatoare apare nud, dar cu semnele caracteristice: joben, monoclu și o hîrtie de două zeci de lei ca foaie de viță (« Facla » nr. 46). Teroarea care continuă să domnească în țară e denunțată de caricatura « Aplicarea Constituției », din « Facla » nr. 26.

Dar, ca întotdeauna, Iser se referă și la forțele care se opun exploatatorilor. În aceste desene care introduc în scenă eroi pozitivi, caricatura face loc unei prezentări în care dragostea se împletește cu strădania redării acestor personaje într-un chip mai solemn, mai monumental. Iser afirmă răspicat că groparul acestei lumi nedrepte va fi proletariatul (« Nașterea Mîntuitorului: Proletariatul », în « Facla » nr. 51). El desenează portretul lui I.C. Frimu, (« Revolta » în «Facla» nr. 7) și înfățișează pe rege îngrozit de succesele mișcării socialiste («Groaza» în «Facla» nr. 7). Și, de a lungul anului, lucrările publicate în «Facla»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se referă cînd la reprezentanții lumii care-și petrec viața huzurind și petrecînd (« La aer curat. Plaja . . . Mamaia, Ruletă », în « Facla » nr. 35), cînd la lumea exploatașilor din sate și din orașe. Dacă împotriva celor dintîi el practică o satiră violentă, față de ceilalți manifestă o profundă dragoste, cum se vede de pildă și din desenul intitulat « Apostolul satelor » și închinat învățătorilor (« Facla » nr. 34). Această diferență, între atitudinea pe care o manifestă față de unii și cea pe

care o manifestă față de alții, devine și mai evidentă, dacă vom compara caricatura în care apare Alexandru Marghiloman, cu înfumurarea și pretențiile sale de membru al « elitei intelectuale » (« Facla » nr. 29), cu portretul citat al învățătorului de sat.

Tot în colecția « Faclei » din 1911 apar și primele desene ale lui Iser împotriva războiului (« Războiul » — « Facla » nr. 38 — etc.). În cursul anului 1912, caricaturile referitoare la 1907 sînt din nou numeroase. Cităm cîteva dintre ele. În cea intitulată « Drumul spre guvern » și publicată în nr. 8, al « Faclei » Ionel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Brătianu răspunde valetului care i-a comunicat că regele nu-l poate primi: « Spune-i c-am venit cu dosarul (1907) ». Desenul intitulat « După cinci ani » comemorează, cu reculegere pioasă, uciderea celor 11 000 de țărani, înfățișînd o cruce pe care stă scris 1907 și, înaintea ei, un țăran tînăr, cu pălăria în mînă. Responsabilitatea regelui în marele asasinat din 1907 este din nou denunțată în caricaturi ca « Zece Mai, purpură și sînge » (« Facla » nr. 19) sau ca « Sînge »

(« Facla » nr. 38). De complicii regelui artistul se ocupă în caricaturile: « Brătianu, apărătorul Constituției » (« Facla » nr. 2), « Între cumetrii » (« Facla » nr. 3), etc. Alte personaje politice sînt caricaturizate in portretele intitulate « Gheșeftul » (Grigore Cantacuzino) din « Facla » nr. 18, « Păduchele » (Ioan Bogdan) din « Facla » nr. 26, etc.

În acest an « Alesul țărănimii » este înfățișat ca un filfizon cu trabuc și monoclu (« Facla » nr. 46).Sub o înfățișare asemănătoare el apare și în « Congresul studențimii », de data aceasta ca « Fiu al poporului », la care privesc nedu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

meriți o țărancă uimită care duce mîna la gură și un țăran cu brațele încrucișate pe piept (« Facla » nr. 34). De altfel în acest an artistul acordă demascării naționalismului un număr și mai mare de lucrări (« Naționalismul — Fie-i țărîna ușoară », în « Facla » nr. 5 « Ce este Patria » în « Facla » nr. 29, etc.).

Iser continuă să opună cele două lumi. Dacă antimonarhismul său îi inspiră desenul din « Facla » nr. 36, în care un glas din mormînt strigă: « Jos dinastiile

străine! », recunoștința față de un domnitor democrat ca Al. Ioan Cuza, stă la baza desenului intitulat « Uriașul », (« Facla » nr, .21).

În caricatura « Între țațe » (« Facla » nr. 32), Iser denunță spolierea cinică a poporului. Lui Ionel Brătianu, care se laudă că dă cu împrumut și ia zece piei de pe o oaie, Griguță Cantacuzino îi răspunde: « Eu nu-i dau nimic și îi iau și viața ». Dar în fața acestei supralicitări bestiale, se ridică clasa muncitoare, simbolizată de proletarul vînjos care apare în desenul intitulat « Greva » (« Facla », nr. 25).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În timp ce partidul războinicilor din țară strigă: « Vrem Cadilatelu! » (« Facla » nr. 47), iar Dobrogea cunoaște farsa parlamentarismului burghez și domnia coaliției lui Rahat Ghelir Efendi, național liberal, Ibrișim Iusuf Ibric, conservator democrat și Caramurat Papuc, conservator (« Facla » nr. 29), Iser arată, în alte lucrări, creșterea luptei împotriva militarismului și a războiului. « Războiul sau ce va rămîne din marele Căpitan » (« Facla » nr. 35); « Antimili-

tarismul » (« Facla » nr. 40); « Viitorul Austriei » (« Facla nr. 44); « Crăciunul ostașului » (« Facla » nr. 51); « Triumful crucii » (« Facla » nr. 51) etc. În sfîrșit, falselor glorii le sînt opuși « Cei care nu mor »; Jean Jacques Rousseau, I. L. Caragiale (« Facla » nr. 24) etc.

Venalitatea politicienilor sau a magistraturii timpului formează obiectul caricaturilor publicate în « Facla » nr. 27 și nr. 42. În prima, o pereche ajungînd la concluzia că fiul lor e prost, crud și leneș, se consolează cu ideea că el are toate calitățile pentru a putea deveni un bun magistrat. În cealaltă, doi politicieni care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au ajuns la un acord, se strîng în brațe și se buzunăresc. Caricaturi de moravuri se întîlnesc în numărul 32, închinat tripourilor.

În « Facla » din 1913, ciclul caricaturilor antimonarhice, încheiate în anul precedent cu « Paiața », se continuă cu două piese, devenite, prin reproducerile executate după alungarea monarhiei, deosebit de populare: « 1907 », portret al lui Carol I pe a cărui frunte apare în litere de sînge cifra anului răscoalelor țărănești, și « 10 Mai — vițelul de aur » (« Facla » din 9 martie și din 11 mai 1913). Tot în acest an apare în « Facla », la 6 aprilie, caricatura « În armată nu se mai bate, se ucide ».

În seriile ulterioare ale revistei « Facla », adică după 1913, colaborarea lui Iser se menține, dar sporadic.

În grafica artistului, « Facla » constituie o perioadă bine determinată. Realizările sale din acest timp pot fi date ca exemplu și artiștilor noștri contemporani. Prin varietatea lor, ele ar putea constitui o admirabilă ilustrare a celebrei lucrări a lui I. L. Caragiale « 1907, din primăvară pînă-n toamnă ». Cînd răsfoind colecția îndrăzneței publicații scoase de N. D. Cocea, zăbovești asupra desenelor lui I. Iser îți dai seama că în fiecare dintre ele ideea principală și centrul de atracție sau de interes grafic coincid. Ochii privitorului sînt întotdeauna atrași de un element al desenului, în jurul căruia se structurează întreaga compoziție grafică. În acest centru grafic se află dată și ideea principală. Coloana vertebrală a compoziției plastice coincide cu ideea principală, în jurul căreia se ordonează celelalte. Identificarea e atît de perfectă, încît desenele satirice și caricaturile publicate în « Facla », prin concizia, sobrietatea și precizia lor ar fi putut să fie oricînd transformate în afișe.

Cam în aceeași perioadă Iser colaborează și la « Flacăra » lui C. Banu. Între 1911 și 1915 el publică aici o puzderie de portrete. Unele sînt caricaturi, dar majoritatea rămîn desene, în care, cu obișnuita sa putere de sinteză, el a fixat tot ce era esențial într-o personalitate. În unele, antipatia față de model se citește limpede, cu toate că artistul n-a vrut să șarjeze prea mult. Dar la temelia multor altor portrete întîlnite în paginile « Flacării » sălășluiește o prețuire sinceră și un respect real față de valoarea personajului portretizat. Iser realizează în acest timp o galerie impresionantă de portrete ale oamenilor politici, istoricilor, savanților, scriitorilor, artiștilor plastici, muzicienilor, actorilor etc. Dintre oamenii politici apar: C. C. Arion, Take Ionescu, N. Filipescu, I. G. Duca, C. Dissescu, Al. Marghiloman, Ion I. C. Brătianu, Vintilă I. Brătianu, Ion Kalinderu, M. Pherekidy ș.a. Dintre istoricii, oamenii de știință, arhitecții timpului, apar: Doctorul Marinescu, A. D. Xenopol, N. Iorga, Petre Antonescu etc. Lista scriitorilor este cu mult mai lungă: I. L. Caragiale, pe care Iser l-a portretizat doar în « Flacăra » de două ori (nr. 1 din 1911 și nr. 35 din 1912), G. Coșbuc, Alexandru Vlahuță, Ion Slavici, Duiliu Zamfirescu, N. Gane, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Gorun, Iacob Negruzzi, St. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Emil Gîrleanu, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Caton Theodorian, A. de. Herz, Victor Eftimiu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Corneliu Moldovanu, N. N. Beldiceanu, Dimitrie Nanu, Ion Dragoslav, Ronetti Roman etc. Dintre artiștii plastici, muzicienii și actorii timpului apar: Ștefan Luchian pe patul de suferință, document emoționant asupra sfîrșitului marelui nostru pictor, Jean Al. Steriadi în atelier, I. Iser (autoportret în « Flacăra », nr. 7, din 1913, p. 60), George Enescu (nr. 10 din 1911, pag. 76), Castaldi, D. G. Kiriac, Nottara, Petre Liciu, Ion Anestin-actor pe care Iser îl va portretiza și în rolul lui Barbu Lăutaru, N. Soreanu, V. Maximilian, Paul Gusty, Lucia Sturza-Bulandra etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceste portrete care vorbesc prin ele însile, cu precizie și putere, apar însoțite de proza anostă, prețioasă și ridicolă a unui gazetar improvizat ca Petre Locusteanu, care nu se sfiește ca în 1913, cînd cincizeci dintre portretele publicate în « Flacăra » sînt întrunite în albumul intitulat « Figuri contimporane » să adauge și aici proza lui inoportună. În definițiile cu care întovărășea autoportretul artistului, Locusteanu reușea acel amestec de esențial și inutil și acel haos

(« Flacăra », nr. 35, 1912)

în ierarhizarea calificativelor, care sînt specifice unui contact sporadic cu cultura. « Un detectiv. Fumează mult și pîndește încrăuna. Un fel de Sherlock Holmes al desenului. În toate mișcările sale e siguranță și investigație » (sic). Tot Locusteanu este autorul unei formule de mare circulație în cronicile publicate pe atunci despre arta lui Iser . El spune că portretele desenate de către aceasta « sînt rezultatele unor examene radiografice ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Criticii contemporani au denunțat încercarea lui Locusteanu de a se folosi de arta lui Iser pentru a-și trece prin contrabandă proza lui ridicolă. Scriind despre albumul « Cincizeci de figuri contemporane », « Noua revistă romînă » din 21 aprilie 1913 face unele afirmații de o valoare care rămîne actuală și care demonstrează existența unei critici plastice progresiste în trecutul nostru. Iată cîteva pasaje: «Un caricaturist este întotdeauna un combatant ». Această

ISER

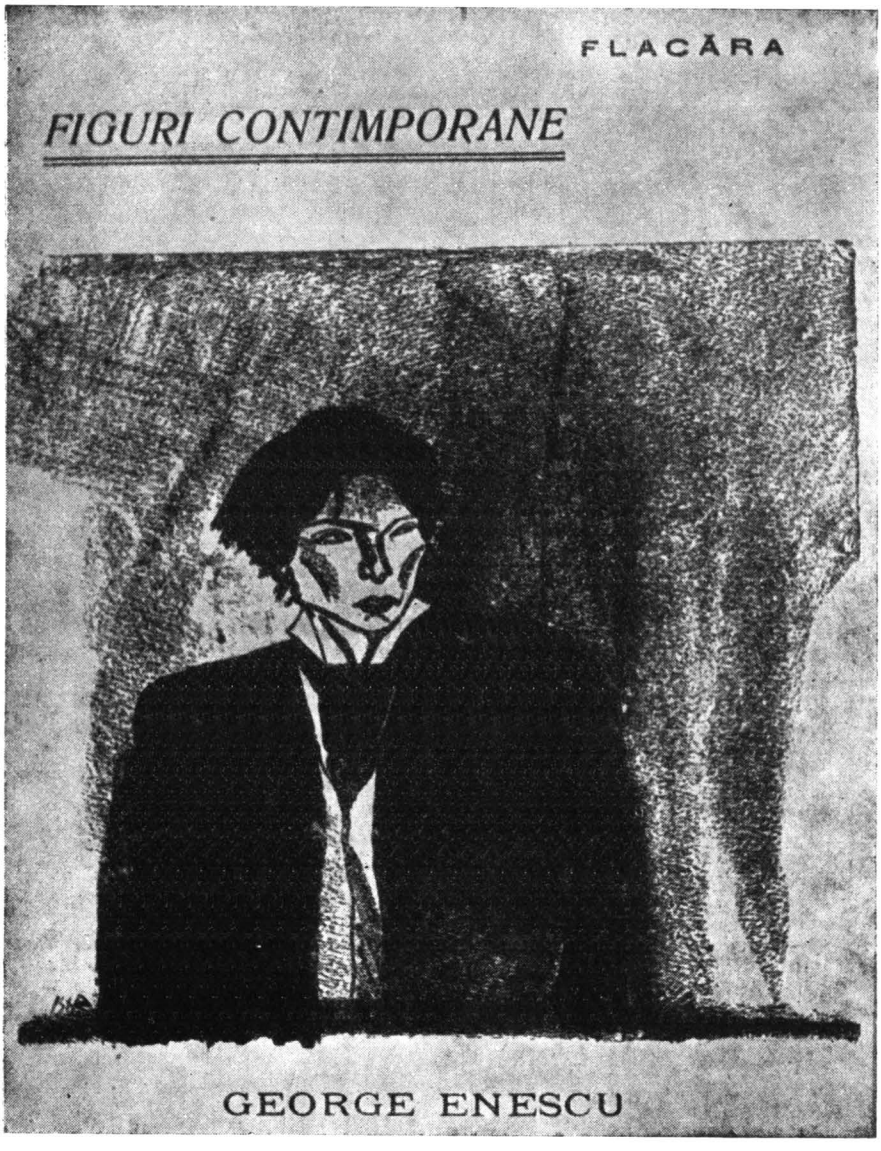
(« Flacăra », nr. 7, 1913)

afirmație, deosebit de prețioasă, este urmată de caracterizarea lui Iser: « Iser este înainte de toate obiectiv. Marea lui calitate este puterea extraordinară, da, extraordinară, de observație. Un desen de Iser nu are nevoie de nici un comentariu, pentru că este complet prin el însuși. E rău că domnul Locusteanu nu a înțeles inutilitatea lucrării domniei-sale, dar e și mai rău că neînțelegînd acest lucru, nu a reușit să facă cel puțin ceva pasabil ». În același timp, cronicarul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

remarcă felul în care se schimbă atitudinea lui Iser atunci cînd portretizează poporul muncitor. « Priviți țăranii lui! Nici un zîmbet, nici o răutate. Revoltă, compătimire, cît vreți! ».

Albumul « Cincizeci de figuri contimporane » era datorat în întregime lui Iser, dar acesta mai colaborase și la un altul, apărut anterior și intitulat « Tipuri și ticuri universitare ».



(« Flacăra », nr. 10, 1911)

La « Viața literară », Iser colaborează cu regularitate, mai cu seamă prin 1907. Desenele publicate aici sînt cu multe personaje, adevărate compoziții. Inspirate din viața literară a timpului, ele ironizează de obicei pe scriitorii decadenți. Astfel apare caricatura intitulată « Los Desperados Makabronskiados ». Mai mulți scriitori decadenți strînși în jurul lui Al. Macedonski, îl întreabă pe acesta: «Cînd vom străluci și noi odată? » Maestrul, citînd din poemul lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Edgar Allan Poe, « Corbul », poem de mare circulație printre simboliștii romîni, le răspunde: « Corbul zicea: niciodată! »

Tot în « Viața literară » apar portretele scriitorilor din cercul « Convorbirilor critice » pe care îl conduce Mihail Dragomirescu (P. Cerna, Em. Gîrleanu, Eugen Lovinescu, Ion Dragoslav, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, Al. Stamatiad etc.).

Alte publicații la care mai colaborează Iser sînt: « Rampa », « Cronica » (1915—1916), « Seara », almanahurile ziarelor « Adevărul » și « Dimineața ».

În 1915, își reia activitatea la « Adevărul », publicînd desene la « Chestia zilei » sub pseudonimul Alex. Marin. Iser se menține și acum pe aceleași

Los desperados Makabronskiados

(« Viața literară », nr. 6, 1 februarie 1907)

poziții antimonarhice, dovadă o caricatură din 11 ianuarie 1915, în care se arată cum, în contrast cu importanța evenimentelor care se succed într-un ritm amețitor, regele e preocupat doar de futilități. Legenda e următoarea: regele: « — Și acum domnilor, cadrele fiind complete, putem intra în acțiune » (« Numirea la Curte a unui mare maestru de ceremonii, a unui mare maestru de vînătoare, de călărie, de sporturi etc. »). În alte desene este atacat imperialismul german sau este descrisă venalitatea regimului turc (« Dacă ar trimite cîteva obuze de aur, Dardanelele ar cădea ca prin minune », în « Adevărul » din 26 februarie 1915).

De la începutul activității sale și pînă astăzi, Iser nu a renunțat niciodată la grafică. Și lucrînd în cadrul acestui domeniu al artelor plastice, el a revenit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

uneori la grafica satirică, așa cum a făcut-o imediat după 23 August 1944, cînd a publicat mai multe caricaturi pe temă externă, manifestînd și pe această cale credința sa « că artistul trebuie să facă politică și că locul lui nu poate fi decît în frontul care luptă pentru popor ».

De altfel, în producția sa grafică obișnuită, mai precis în lucrările inspirate din viața celor care huzuresc, s-a simțit și mai tîrziu ironia sa mușcătoare.

Alexandru Herzen a afirmat odată că « rîsul este una dintre cele mai puternice arme împotriva a tot ce și-a trăit traiul și se mai ține încă, dumnezeu

Comisia lucrează: d-nii Artachino, Loghi, Vermont, Strimbulescu și Spaethe primesc tablourile

(« Viața literară », nr. 8, 4 martie 1907)

știe cum, ca o ruină care-și mai dă importanță, împiedicînd viața cea nouă să se dezvolte și înfricoșîndu-i pe cei mai slabi ».

Iser a demonstrat prin grafica lui satirică, în ce chip poate lupta caricaturistul împotriva unei orînduiri nedrepte. El a descris într-un chip amplu luptele sociale din primele două decenii ale veacului nostru și a dovedit în demascarea, satirizarea și înfierarea exploatatorilor și asupritorilor, îndrăzneală și ingeniozitate artistică. Prin toate calitățile sale s-a situat în rîndul celor care au tradus în fapt recomandările marelui revoluționar democrat rus.

Partidul și Guvernul nostru au recunoscut în Iser un artist cetățean, un artist al poporului. Pentru noi, cei de azi, ca și pentru generațiile care vor urma, grafica

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

satirică a lui Iser este o oglindă a unui trecut de exploatare şi de asuprire, dar în acelaşi timp şi de luptă eroică pentru zămislirea viitorului. Lucrările artistului în acest domeniu au făcut parte integrantă din această luptă.

САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА И. ИЗЕРА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящий труд посвящен деятельности Изера в области графического искусства в период времени между 1904 — 1916 гг. Прослеживая все фазы формирования и развития этого артиста в области сатирической графики, носящей главным образом политический характер, автор представляет богатую и плодотворную деятельность Изера как художественного сотрудника газеты «Адеварул» и журналов «Белджия Ориентулуй», «Факла» и «Флакэра». Помещенные в этих периодических изданиях сатирические рисунки представлены в хронологическом порядке и в тесной связи с комментированием развертывания политических событий. Одновременно рассматриваются неопубликованные сатирические рисунки Изера, которые были выставлены на четырех организованных им до первой мировой войны выставках.

В заключение автор указывает, что при рассмотрении сатирических рисунков Изера, с точки зрения их тематики и стиля, выявляются прогрессивные политические взгляды артиста, его передовые убеждения и близость его к рабочему классу.

L'CÉUVRE GRAPHIQUE, SATIRIQUE, D'ISER

(RÉSUMÉ)

L'étude est consacrée à l'activité d'Iser, en tant que dessinateur, entre les années 1904—1916. Étudiant toutes les phases de formation et de développement de ce grand artiste dans le domaine du dessin satirique, surtout politique, l'Auteur de l'étude présente la riche et substantielle activité de dessinateur d'Iser, en tant que collaborateur au journal « Adevărul » et aux revues «Belgia Orientului» «Facla» et «Flacăra.» La présentation des dessins satiriques publiés dans ces périodiques est faite de façon chronologique et en etroit rapport avec le commentaire des événements politiques de l'époque. L'Auteur de l'étude analyse en même temps les dessins satiriques qui n'ont pas paru dans la presse mais qui ont été exposés par Iser à ses quelques expositions d'avant la première guerre mondiale.

En conclusion et s'appuyant sur l'analyse des thèmes et du style des dessins satiriques d'Iser, l'auteur constate la position politique pogressiste de l'artiste, ses convictions avancées et son rapprochement de la classe travailleuse.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DRUMUL REALISMULUI SCENIC ÎN TEATRUL NOSTRU DE DUPĂ ELIBERARE

de FLORIN TORNEA

n cadrul revoluției culturale desfășurate după eliberarea țării noastre de sub fascism, teatrul a fost chemat, ca unul din elementele de bază vizate de această revoluție, să purceadă la adînci înnoiri. Era vorba ca scena romînească să-și redobîndească funcția inițială de tribună mobilizatoare și patriotic educatoare ce-i fusese răpită în anii îndelungatei stăpîniri burghezo-moșierești, să reia așadar, să continue și să dezvolte, printr-un conținut și prin tendințe calitativ noi, tradiția populară înscăunată de ctitorii teatrului nostru național și apărată, în condițiile vitrege știute, de către urmașii acestora.

O muncă susținută a trebuit să înceapă astfel pentru ca filonul popular realist, ce nu s-a pierdut niciodată de-a lungul anilor, să fie readus la suprafață de sub zgura formalistă, cosmopolită, ce-l acoperise. Școala lui I. L. Caragiale, Al. Davila, P. Eliade, promovată pînă în anul eliberării de către P. Gusty, ca și pildele marilor artiști Matei Millo, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu urmate cu statornicie de către un C. Nottara, I. Brezeanu, I. Petrescu urmau să fie repuse în valoare și să devină punctul de pornire a artei teatrale naționale spre căi noi, superioare.

Altoită astfel pe trunchiul realist al înaintașilor, arta noastră teatrală a fost chemată să îmbogățească, în lumina concepției de viață a clasei muncitoare, tradiția realistă, adăugînd la forța ei de cunoaștere și de oglindire a adevărului, forța ei activă în transformarea omului și realităților noastre sociale. Artistul, izolat altădată de problemele și frămîntările mari ale poporului, a fost acum chemat să participe și să contribuie la dezlegarea acestor probleme, atît prin realizările sale artistice, cît și prin faptele lui cetățenești, prin prezența lui activă la viața obștească. Aceste două calități, de cetățean și de artist, sînt organic îmbinate: ele nu îngăduie slujitorului teatrului să-și dezamăgească publicul în nici unul din planurile lui de activitate. În contact tot mai strîns cu masele, tot mai apropiat de viața pe care acestea o trăiesc, artistul se pătrunde tot mai adînc de concepția de viață a clasei muncitoare și a partidului, de concepția în care vede rezolvîndu-se, odată cu problemele mari legate de viitorul poporului, și pe cele ale artei sale.

Teatrul trebuia să fie restructurat pe temeiuri de organizare cu totul noi; în primul rînd, vechiul repertoriu se cerea înlocuit printr-unul nou, a cărui componență să asigure unitatea scopurilor educative ce se conferă astăzi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatrului, iar mijloacele artistice folosite de actori, regizori, scenografi, tehnicieni, urmau să se adape de la izvoarele estetice care să garanteze rodnicia acestui repertoriu.

La aceasta îl mai stimula însăși împrejurarea că vedea în fața lui înlocuindu-se vechiul public cu publicul cel nou al maselor muncitoare, căruia trebuia să-i ofere, în condiții noi artistice, noi imagini de oameni și de viață.

Calea spre realizarea unor atari imagini nu era însă dintre cele mai ușoare. « Dacă nu te dărui întreg, din toată inima, nu poți fi artist », mărturisea Sonia Cluceru. « Arta adevărată nu cunoaște — adăuga ea — jumătăți de măsură. Publicul de azi cere actorului să apropii de el realitățile vieții sub forma convingătoare a frumosului. . »[1]

Această « formă convingătoare a frumosului », mijloacele artistice de tălmăcire, de oglindire a « realităților vieții » și de întruchipare mai cu seamă a omului care trăiește în mijlocul acestor realități, țineau însă, în bună măsură, îndată după eliberare, de o experiență și o educație artistică veche, care frînau elanurile creatoare. « Generația noastră a actorilor azi ajunși în pragul. . . celei de a doua tinereți — arată I. Manolescu — am cunoscut în prima noastră tinerețe curente variate în artă — actori cu diferite școli, cu feluri diferite de interpretare, de la maniera declamatorie romantică, la verism, la naturalism, ca să ajungem la realism ».

În pragul înnoirii lor artistice — în pragul « celei de a doua tinereți » — actorii erau ținuți să revină, nu fără a suferi un adevărat proces de conștiință, la temeliile realiste în care fuseseră educați dintru început, să evite înrîuirile sau chiar împrumuturile de manieră ale actorilor la care făcea aluzie I. Manolescu. Numai în chipul acesta, interpretarea exterioară a comportamentului uman, ceea ce, în ultimă analiză, constituia, înainte vreme, pentru un actor, tot ceea ce i se cerea, putea, în condițiile unui teatru ce-și redobîndise funcția lui educatoare, să fie înlocuită cu trăirea artistică a rolului. Numai în chipul acesta, actorul putea să-și împlinească, după expresia lui Cerkasov, îndatorirea de « a dicta spectatorului atitudinea față de om ». Această îndatorire nu era nouă; ea mai fusese formulată de marele I. L. Caragiale, care distingea în artă în general și în cea dramatică îndeosebi, între maniera de exprimare și stilul în care se exprimă un artist; între « afirmarea exterioară » a vieții și « confirmarea » ei lăuntrică; între ceea ce am numi astăzi arta de reprezentare și arta trăirii. Drumul spre realizarea unei asemenea arte a trăirii nu se putea face însă decît pornind de la textul dramatic, de la alegerea lui justă, de la înțelegerea și respectarea lui, de la apropierea de sensurile lui și de la pătrunderea artistului în viața evocată de text.

Restructurarea repertoriului, una din cele dintîi măsuri luate pentru însănătoșirea ideologică a teatrului nostru, pentru fundamentarea funcției lui educative, trebuia să ducă astfel și pe planul reprezentării scenice la o binefăcătoare împrospătare artistică. Totuși, repertoriul teatral în primele stagiuni după 23 August 1944 nu a avut un caracter unitar; un repertoriu eclectic, în care figurau, alături de clasicii universali, operele idealiste ale unor dramaturgi străini ca Thornton Wilder, J. B. Priestley și alții, ca și opere originale net formaliste de genul « Zburător cu negre plete », « Furtună în Olimp », « Ana visează » etc., a contribuit la menținerea de manifestări artistice nesănătoase, la încurajarea formalismului.

---

[1] « Flacăra », II, 1949, nr. 7 (39).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astfel, Ion Sava — căutător de altfel cinstit și pasionat de noi limanuri artistice — s-a putut hotărî să monteze tragedia « Macbeth » încremenind personajele atît de omenesc răscolitoare ale operei lui Shakespeare în tiparele unor măști caracteristice, după modelul artei teatrului antic.

Un episod din crunta încleștare a poporului francez cu ocupantul hitlerist, cum este drama lui Armand Salacrou : « Nopțile mîniei » a putut deveni pretextul unei înscenări spectrale, în care nota dominantă o constituia o lumină cețoasă verde.

Subordonarea acțiunii, unor clișee cu orice preț sugestive s-a putut întîlni și în alte montări, cum au fost de pildă spectacolele « Mascarada » de Lermontov, ori « Casa Bernardei Albe » de Federigo Garcia Lorca.

Stăruia încă în lumea artiștilor tirania teatrului desprins de viață, de resorturile omenești. Simultan, se zbătea însă în ei dorința de a realiza viața în jocul lor, de a o reflecta valabil în înscenările lor. Dovadă a acestei dorințe sînt unele succese, la început izolate, dar cu atît mai semnificative, cum a fost realizarea la Teatrul Național a acelor « scene de viața de la țară », în care Cehov l-a pus să trăiască pe « Unchiul Vania » (în regia lui Mony Ghelerter) și, după « Unchiul Vania » — pe altă scenă — spectacolele primite ca o remarcabilă izbîndă cu « Pescărușul » (în regia Marietei Sadova), apoi, cu prilejul aniversării a 80 de ani de la nașterea lui Gorki, cu piesa « Cei din urmă » (tot în regia Marietei Sadova). Spectacolele acestea au prilejuit realizatorilor constatarea că 'există posibilitatea — în rîndul artiștilor noștri de teatru — de a renunța la « teatralitate », la debitarea mecanică a textului, la sugerări de ritm « teatral », la atîtea alte moduri de pretinsă artă actoricească și regizorală, de care școlile și curentele din trecut făcuseră uz frecvent; că ei se și aflau pe calea acelei radicale înnoiri atît de rîvnite. Era o înnoire care nu se mai materializa în mijloace meșteșugărești, ci în efortul de a alcătui un ansamblu omogen unitar, o ambianță scenică ferită de stridențe de decor și de lumină, de prezența ostentativă, vedetistă actoricească, în subordonarea elementelor spectaculoase conținutului de idei și de viață al operelor puse în scenă. Se simțea că procesul de creație fusese invers pornit decît se obișnuia în general: nu de la aspectele aparente, izbitoare, care se ofereau dintr-o dată posibilităților rutiniere de exprimare scenică, ci de la tumultul lăuntric de viață și de gîndire, de la esența omenească care singure dau greutatea specifică operei dramatice.

Îndată după 23 August 1944, pe scenele noastre s-au reprezentat multe lucrări clasice: s-au jucat astfel, în primii ani, piese din antici (Euripide), din teatrul lui Molière, Hugo, Schiller, Shakespeare, C. Goldoni, Lope de Vega; din teatrul clasic rus, Lermontov, Ostrovski, Turgheniev, Cehov, Gorki. Dar reprezentarea marilor opere progresiste ale trecutului, în această etapă de început, nu a realizat o valorificare efectivă a operei clasice. O bună bucată de vreme, a mai fost practicat și după 1944 modul tradițional burghez de interpretare si de punere în scenă. Lipsa unei metode de muncă în colectiv, nelămurirea actorilor asupra unui spectacol, a făcut, de pildă, din « Azilul de noapte » — la Teatrul Național — un pretext pentru performanțe artistice individuale. De asemenea, criticabilă a fost concepția regizorală antirealistă care a stat la baza spectacolului lui « Toreadorul din Olmedo ». Falsificarea conținutului lucrării s-a făcut printr-o forțată vulgarizare sociologică, care a dus la mutilarea textului, introducîndu-se scene și replici noi, în intenția de a actualiza piesa. Improvizațiile și intervențiile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

coloristice, coregrafice, muzicale, departe de a servi, au sărăcit comedia de sensurile ei populare care o caracterizează.

« Unchiul Vania » jucată însă, tot pe scena Teatrului Național, în 1946, a reprezentat, față de toate celelalte spectacole clasice, un hotărît pas înainte. Forța dramatică, inegalabil profundă a lui Cehov, se cerea descoperită în acele roluri, la prima vedere, puțin ispititoare, « descusute », în acel « nimic excepțional », « nimic extraordinar », « nimic nou », dar care se raportă la « lucrurile omenești cu O mare », pe care le subliniase primul interpret și cel mai bun al operei cehoviene, Stanislavski. Artiștii care fuseseră puși să dea viață lui Vania Voinițki, Sofiei, medicului Astrov, profesorului Serebriakov, au izbutit — cum cerea Stanislavski — să *fie* aceste personaje, să trăiască frămîntările, visurile și convingerile lor, nu doar să le joace, să le reprezinte.

Asemenea cuceriri în slujba realismului nu erau cu totul noi. Ele veneau de departe, de la exemplul și îndrumările marilor artiști și teoreticieni ai teatrului nostru. Ele aduceau în actualitate pe artistul dramatic definit de Caragiale ca fiind deopotrivă executant și instrument — executant prin participarea sensibilității sale, instrument prin ritmul pe care-l impune trupul său în interpretarea unui rol; ele împrospătau învățăturile aceluiași Caragiale despre « principiul elementar de teatru » care este unitatea de fond și de acțiune, numit de dînsul « diapazon scenic ». Ele se revendicau de la școala marelui Nottara, care, pe piscul unei cariere teatrale de aproape 60 de ani, îndrumîndu-și elevii să nu precupețească darurile intuiției lor în înțelegerea rolului, le arăta în același timp că, în procesul de creație ca atare, se cer puse în lucrare toate facultățile intelectuale, sensibile și fizice ale actorului, că rolurile — chiar și cele care i se impun — trebuie să fie însușite de el cu dragoste, să fie « plămădite cu creer, cu sînge, cu nervi, din trupul lui ».

Revenirea la tradiția realistă, dacă însemna combaterea și înfrîngerea formalismului și intuiționismului, nu proiecta încă perspectivele trecerii artei noastre teatrale spre însușirea metodelor științifice în procesul de creație. Trecerea de la intuirea unui rol, așa dar de la însușirea elementelor lui particular umane, mai mult psihologice, la înțelegerea esenței și sensurilor lui sociale însemna un pas ce nu se putea săvîrși fără o prealabilă și continuă muncă de orientare a artistului, fără însușirea unei juste concepții despre viață și despre lume. Procesul de educare ideologică a fost din capul locului, în lumea teatrului, o preocupare insistentă. El a fost inițiat, stimulat, sprijinit sub multiple aspecte, de către Partid, ca un proces ce se integra mișcării complexe de revoluționare a întregii noastre culturi.

Abordarea marii dramaturgii clasice universale și originale, ca și reprezentarea dramaturgiei originale noi și a dramaturgiei sovietice, au prilejuit în masa artistică a teatrelor noastre nu numai deșelenirea drumului către realism, dar au ușurat artiștilor noștri procesul de ridicare a conștiinței și nivelului lor ideologic.

Satira dramatică a lui I. L. Caragiale și-a redobîndit, după ani și ani de falsificări și minimalizări, adînca forță de atac, caracterul ei profund popular, necruțător ostil claselor exploatatoare, caracter pe care însuși Caragiale n-a obosit să-l sublinieze, atîta vreme cît a putut, ca director al Teatrului Național îndeosebi, să îndrume și să supravegheze el însuși punerea în scenă a operei sale.

Efortul de a reconstitui « cît mai fidel autenticul stil Caragiale » al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg, a fost legat, printre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

altele, de efortul de a stabili cu precizie « adevăratele forțe sociale sub a căror influență s-a dezvoltat personalitatea umană și literară a scriitorului », de a stabili în opera acestuia « adevăratul ei conținut ideologic ».

Străduința aceasta a fost însoțită, după cum mărturisesc realizatorii valorificării teatrului lui Caragiale, de conștiința împlinirii « vocației lor patriotice » de educare artistică și cetățenească a contemporaneității.[1]

Revenindu-se la stilul clasic al spectacolelor lui Caragiale, spectacolele de astăzi n-au însemnat numai o copiere pasivă a acestui stil: forțele actoricești, care au lucrat la punerea în valoare a operei lui Caragiale, au lucrat animate de o cunoaștere și înțelegere activă, creatoare, atît a operei, cît și a stilului.

Actorii Teatrului Național de astăzi, preluînd tot ceea ce conținea valabil jocul marilor actori realiști de la sfîrșitul secolului trecut, străluciți interpreți și primi creatori ai tipurilor comediilor lui Caragiale, au adoptat o poziție critică față de personajul de interpretat, o atitudine lipsită de bunăvoință, de vechea prejudecată a « personajului simpatic », fără însă ca această poziție să prejudicieze asupra unei perfecte integrări în viața personajului. Ei au fost liberi, în interpretarea pe care au dat-o personajelor, să forțeze uneori realitatea prin îngroșări conștiente menite să contribuie la o cît mai exactă și pregnantă tipizare. În felul acesta, actorilor le-a revenit meritul de a fi știut să rupă cu tradiția care se împămîntenise în teatrul burghez, de interpretare denaturantă a eroilor lui Caragiale pe linia șarjei, a gesturilor dezordonate și voit comice, a « cîrligelor », a speculării replicilor de efect, în general a intenției de a provoca rîsul cu orice chip.

« O scrisoare pierdută » a apărut în adevăratul ei înțeles: o critică demascatoare a regimului burghezo-moșieresc, a farsei parlamentarismului lui.

Spectacolul a restituit în adevărata lui valoare o serie întreagă de trăsături ale unor personaje totdeauna neglijate.

Al. Giugaru — « Venerabilul » Zaharia Trahanache — în contrast cu ceea ce era Trahanache în teatrul burghez — soțul naiv și încornorat — a știut că confere personajului, prin calmul firesc cu care privea intrigile cu desemnarea candidaților pentru alegeri, toată mentalitatea de clasă a unui moșier « onorabil », ce se considera, pe el și pe ai lui, țara întreagă.

Rolul polițaiului Pristanda, agent executor al hotărîrilor lui Zaharia și Zoe Trahanache, unealta lui Tipătescu, a revenit actorului Marcel Anghelescu. Acesta, evocînd covîrșitoarea creație a lui Ștefan Iulian, a refăcut drumul creator al marelui său înaintaș și model. A strîns adică, într-o formulă sintetică, trăsăturile caracteristice ale unui întreg șir de « polițai », le-a trecut prin sita observației și facultăților de selecționare ale artistului și a ridicat această sinteză la înălțimea unei cuprinzătoare și caracteristice imagini scenice.

Dacă Ștefan Iulian « încărca cu cîteva grade mai mult » trăsăturile personajului său, « în ce ele puteau avea de monumental ridicol », Marcel Anghelescu a încercat să exagereze același personaj în pornirile odioase, care devin și comice prin firescul manifestării lor. Marcel Anghelescu a adîncit astfel în chip remarcabil, după scurgerea a șase decenii, creația lui Ștefan Iulian, fără a știrbi nici personajului autenticitatea, nici interpretului forța satirică, savuros comică și convingătoare. El a dovedit însă, în același timp, importanța unei juste și conștiente orientări ideologice în apropierea unui rol, în insuflețirea lui artistică.

Pe cetățeanul turmentat l-a interpretat Costache Antoniu. În rolul jucat, pe vremea lui Caragiale, de M. Mateescu la premieră, apoi de Ion Brezeanu,

[1] Caiet de regie pentru « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale, întocmit de Sică Alexandrescu (redactat în colaborare cu Radu Beligan). București, E.S.P.L.A., 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Costache Antoniu a reușit o deosebită creație. Jocul său, care nu a fost o exagerare a stării de beție, mimica bogată și plastică, au impus o prezentare nouă a personajului. Om cinstit în fond, înșelat, ignorant și prostit, nu poate fi reprezentativ pentru lumea exploatașilor. Cetățeanul turmentat e alegător la Colegiul II și «slavă domnului, apropitar », unul dintre acei care constituiau clientela politică a partidelor istorice. În întrebarea pe care fără preget și-o pune, grăbit să nu i se închidă urna, — «dar eu, pentru cine votez?» — actorul Antoniu a pus toată dezorientarea, lipsa de conștiință care nu poate fi proprie, în 1884, cînd mișcarea muncitorească se organizase, decît micii burghezii « apropitare ».

I. L. Caragiale nu putuse descoperi în timpul vieții sale pe interpretul ideal al personajului cheie din « O scrisoare pierdută », Dandanache. În 1912, el se interesa încă, plin de temeri și speranțe, de soarta interpretării acestui personaj: « Spune-mi, roguțe — scrie Caragiale unui cronicar teatral — cine și cum a jucat pe Dandanache, acea meschină bucățică de *concerto obligato*, pentru care aștept de atîta veac un *virtuoso* »[1].

Pe acest *virtuoso*, care să izbutească a întruchipa artistic esența josnicelor trăsături ale beneficiarilor sistemului monstruoasei coaliții, care să creeze un caracter el însuși hibrid, monstruos, născut din hipertrofierea și împletirea prostiei lui Farfuridi cu firea de canalie a lui Cațavencu, l-a căutat firește și Teatrul Național de astăzi, atunci cînd a înscenat « O scrisoare pierdută » în lumina « stilului Caragiale ».

Gr. Vasiliu-Birlic și Radu Beligan, cărora le-a revenit greaua sarcină de a întruchipa pe Dandanache, au respins ideea unui Dandanache *deus ex machina*, venit să dezlege cu apariția lui cepeleagă, de prostălău și șantajist, încurcăturile stîrnite de scrisoarea pierdută a lui Tipătescu. Dandanache e nodul coaliției monstruoase, în comedia lui Caragiale. Interpretul acestui personaj nu putea fi în adevăr decît un virtuos, nu atît în mijloacele practice, de expresivitate formală, cît în puterea de înțelegere a misiunii ideologice cu care l-a învrednicit autorul satirei « O scrisoare pierdută ».

În temeiul unei asemenea înțelegeri au trecut și Vasiliu-Birlic și Radu Beligan la interpretarea lui Dandanache, realizînd creații care respectă întru totul integritatea ideologică a acestui erou.

Restaurarea « stilului lui Caragiale » (reluările « O scrisoare pierdută », « O noapte furtunoasă », «D-ale Carnavalului », «Conu Leonida față cu reacțiunea » și dramatizarea unora din « Momente »), n-a însemnat o pastișă a acestui stil, ci încercarea de a-l așeza pe baze științifice la temelia creșterii artei teatrului nostru.

Aceste baze științifice s-au relevat și în revizuirea scenică a altor opere originale clasice, peste care trecutul așternuse colbul uitării, fie din ostilitate declarată față de conținutul lor, fie dintr-o specifică disprețuire a valorilor noastre artistice naționale. În adevăr, după exemplul Teatrului Național nu mai există azi teatru, pe întinsul Republicii noastre, care să nu fi dăruit maselor fiorul artistic și înaltul conținut de idei ale operelor lui I. L. Caragiale, Vasile Alecsandri, Barbu Delavrancea, Al. Davila și care să nu continue a-și lega activitatea de prețuirea clasicilor noștri, ca de izvoare permanente de împrospătare a măiestriei artiștilor.

În rîndul valoroaselor realizări din acest domeniu, al punerii în valoare a operelor dramatice clasice, un loc de frunte îl ocupă valorificarea operei satirice și multă vreme urgisitei drame a lui Barbu Delavrancea, « Hagi Tudose ».

---

[1] I.L. Caragiale. lui Emil Fagure, scrisoare datată 17/2/1912. În Opere, vol. VII, Corespondență. Ed. Fundațiilor, 1942.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Raţiuni politice străjuiseră la căderea piesei, în 1912. Dar ele îmbrăcaseră pretextul lipsei de teatralitate, a inaptitudinii lucrării pentru o valabilă reprezentare scenică.

Jocul lui Nottara, care a încercat cu 50 de ani în urmă să înfrunte valul de proteste al parterului şi reprobarea criticii, adică să demonstreze că nu teatralitatea, ci « dramatismul » unui text asigură acestuia o valoare scenică, nu izbutise să scoată din anchiloza estetizantă pe acei care osîndiseră cu rea credinţă drama lui Delavrancea.

În 1950, pe scena Teatrului Naţional, «Hagi Tudose » s-a dovedit, în sfîrşit, un spectacol care a răspîndit acele « mirosuri tari » de care vorbea Gorki şi care au înfiorat societatea aleasă, amatoare de « teatru » din 1912. Aceste « mirosuri tari » fac astăzi din « Hagi Tudose » un spectacol plin de adevăr, valoros şi necesar.

N. Băltăţeanu a reluat rolul deţinut la premieră în 1912 — de C. Nottara. O artă înaltă a permis actorului, prin cîteva note excepţionale, conştient îngroşate, ca de pildă felul în care gustă voluptatea atingerii aurului, să redea cît mai just pe cămătarul sordid şi inuman. Prin mască, prin dicţiune, prin joc de scenă, el a exprimat rapacitatea caracteristică tipului de cămătar care apare şi se dezvoltă odată cu capitalismul financiar. Imaginea lui Hagi Tudose s-a ridicat astfel cu un spor de forţă convingătoare pînă la cuprinderea largă a unei întregi categorii sociale, care a apărut demascată în substanţa şi în preocupările ei caracteristice.

Băltăţeanu a dovedit că teatralitatea este în adevăr un aspect specific artei scenice, dar un aspect subordonat conţinutului de idei, fondului uman. El a dovedit că elementele epice, străine de specificul teatrului, atunci cînd se află într-un text dramatic, cum e cazul fostei nuvele « Hagi Tudose », se pot teatraliza în înscenare şi interpretare, dacă există substratul uman, social, dramatic prin viaţa, frămîntările, tendinţele pe care le mărturiseşte.

Reluarea piesei « Hagi Tudose » în 1950 este o tîrzie dar binevenită revenire asupra unei nedreptăţi care n-a fost nici prima, nici ultima într-un regim ostil manifestărilor realist-critice.

Puţin cunoscută şi sporadic folosită în trecut, dramaturgia clasică rusă n-a putut să influenţeze în adîncime arta noastră teatrală. Peste amintirea creaţiilor singulare lăsată de cîţiva maeştri ai scenei noastre, de seama lui Petre Liciu şi Aglaie Pruteanu, peste indicaţiile regizorale ale lui Paul Gusty, se aşezase umbra stilurilor decadente, la modă în anii culturii burgheze.

Se poate de aceea afirma pe drept cuvînt că artiştii noştri se aflau cu literatura dramatică rusă în faţa unei dramaturgii aproape cu totul necunoscută. Aceasta aducea în lumea teatrului o problematică nouă şi o galerie vastă şi variată de tipuri umane. Ea impunea actorului să se aşeze în miezul fenomenului social-istoric în care trăia personajul de interpretat, să realizeze în propria lui conştiinţă de artist semnificaţia istorică pe care acest personaj o purta şi să dezvăluie astfel în creaţie mesajul politic al rolului şi utilitatea lui mobilizatoare, actuală. O asemenea înţelegere a rolului, în care sfera de investigaţii întreprinse de actor pentru a intra « în pielea personajului » depăşea limitele unor preocupări reci de superficială situare şi reconstituire istorică, cerea interpretului să îmbine trăirea rolului cu militarea conştientă pentru ideea politică pe care opera dramatică în întregul ei, o profesează. În felul acesta, ideea politică devenea « cheia interpretării rolului », cum arată psihologul sovietic P. M. Iakobson[1].

[1] P. M. Iakobson, Despre procesul muncii actorului pentru pregătirea rolului, în « Probleme de psihologie a muncii ». Ed. de stat, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cînd, în 1948, Teatrul Național montează « O lună la țară » de Turgheniev, experiența « Unchiului Vania » era încă oarecum izolată. În ambianța tatonărilor ce caracteriza pe atunci efortul de înnoire a creației noastre artistice teatrale, spectacolul « Unchiul Vania » deschisese, cum s-a arătat, perspectivele îmbucurătoare ale revenirii la tradiția realistă în teatrul nostru. « O lună la țară » întărește linia realistă trasată de « Unchiul Vania », dacă nu în toate amănuntele, în orice caz în cel hotărîtor al depășirii stadiului de oglindire a omenescului luat în generalitatea lui și al surprinderii și dezvăluirii semnificației istorice concrete a caracterelor și manifestărilor omenești.

Urmărirea și sublinierea unor atari semnificații apare în teatrul nostru ca o preocupare statornică, din ce în ce mai evidentă și mai eficient împlinită de la o piesă la alta. Se poate de aceea spune că de la « Unchiul Vania » la « Trei surori » s-a săvîrșit trecerea de la procesul intuitiv de creație la creația conștient militantă,în care problema omului nu mai apare satisfăcător dezlegată dacă nu e privită și din punctul esențial de vedere al apartenenței și fizionomiei sale de clasă, al poziției sale în lupta de clasă ce mișcă societatea vremii sale.

Spectacolul « Trei surori » de la Teatrul Național a fost vădit pătruns de umanismul cehovian. El a contribuit, scenic, la explicarea vieții intelectualității ruse, în perioada avîntului mișcării de eliberare. Din spectacol a reieșit limpede că eroii lui Cehov n-au întîlnit clasa muncitoare, de aceea, în majoritatea lor, nu reușesc să se desprindă de burghezia intrată în descompunere.

Spectacolul « Trei surori » din 1950, a fost, din acest punct de vedere, un adevărat salt calitativ. Realizatorii spectacolului — directorul de scenă Mony Ghelerter, și alături de el, interpreții care, parte din ei, jucaseră și în « Unchiul Vania », Costache Antoniu, Aura Buzescu, Radu Beligan, Maria Botta, Elvira Godeanu, D. Băltățeanu, Marcel Anghelescu, C. Fintesteanu — puteau, referindu-se la spectacolul din 1946, să mărturisească după succesul celui din 1950: « am avut cu toții impresia că, pînă atunci, interpretasem în mod inconștient », folosind pentru cazul lor cuvintele rostite de marea interpretă rusă a operei cehoviene, Olga Kniper-Cehova, în legătură cu reprezentarea dramei celor trei surori, în anul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Același salt se resimte și în reprezentarea comediei clasice ruse. Forța de convingere a satirei lui Ostrovski crescuse parcă de la « Bani turbați » (1947), pînă la « Pădurea », care a constituit în 1951 o mare cucerire în bogata carieră a Luciei Sturdza-Bulandra, ca și în aceea a regizorului W. Siegferied, nu numai un succes de stagiune pentru Teatrul Municipal. Semnificația acestui succes vorbea de dobîndirea unei certe maturități a teatrului nostru, maturitate care îl îndreptățea să reia opera lui Gogol, « Revizorul », și să valorifice uriașul ei conținut satiric și artistic după 10 ani de la denaturările și degradarea la care fusese supusă în spectacolele acut formaliste din 1942.

« Revizorul » din 1952 a încununat cu strălucire lunga carieră pe care această mare operă a făcut-o la noi și care atinsese, pînă atunci, cu interpretarea de demult — din 1912 — a lui Petre Liciu, cea mai înaltă culme.

Spectacolul « Revizorul », în ansamblul lui, a scos limpede și în chip omogen în relief conținutul social neiertător al satirei. Imaginea artistică a putreziciunii claselor dominante ale Rusiei țariste, așa cum a izbutit colectivul de azi al Teatrului Național s-o înfățișeze, s-a apropiat de sensurile voite de Gogol însuși și de imaginea închegată în tradiția înalt realistă a teatrului rus și sovietic (pe care de altfel, creatorii de la noi ai «Revizorului » au fost îndrumați și sprijiniți s-o studieze cu luare aminte, chiar la fața locului, la Moscova).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stagiune cu stagiune, scenele noastre — actorii și ceilalți realizatori de artă scenică de la noi — și-au putut îmbogăți și desăvîrși concepția lor despre artă și măiestria lor artistică în contact cu dramaturgia clasică rusă. « Egor Bulîciov și alții » a prilejuit astfel lui G. Calboreanu (în rolul lui Bulîciov), lui Vasiliu-Birlic (în rolul lui Gabriel Trompetistul) Mariei Filotti (în rolul stareței Melania), succese remarcabile în cariera lor. De asemenea « Fericirea furată » de clasicul ucrainian Ivan Franko a prilejuit succese lui Costache Antoniu și Elvirei Godeanu.

Bazele științifice de înțelegere, justa orientare ideologică în reprezentarea operelor dramatice s-au făcut remarcate și în valorificarea clasicilor occidentali. Tartuffe a apărut astfel, în interpretarea magistrală a lui Băltățeanu, nu ca altădată doar expresia psihologică a ipocriziei și imposturii, ci ca expresia unei întregi categorii sociale, la un moment istoric dat. La fel, spectacolele cu comediile lui Shakespeare « Femeia îndărătnică » și « Nevestele vesele din Windsor » (la Teatrul Național) și « Cum vă place » (la Teatrul Municipal) au căutat să înlăture confuziile ori degenerările vulgarizator-sociologice întîlnite în reprezentarea clasicilor în primii ani de după eliberare și să reliefeze în chip realist substratul omenesc, satira socială, care le stă la bază.

Remarcabile izbînzi au constituit mai cu seamă spectacolele « Romeo și Julieta » și « Othello », în care denaturările burgheze, care limitau tragediile lui Shakespeare la anecdotica lor amoroasă, au dispărut pentru a lăsa locul sublinierii conținutului combativ, progresist al acestor opere, promovatoare de concepții noi de viață, caracteristice Renașterii. Din acest punct de vedere, realizarea lui Mihai Popescu în Romeo rămîne memorabilă, ca o primă interpretare valabilă a acestui rol în teatrul nostru și de neșters rămîne umanitatea pe care au pus-o Sonia Cluceru în rolul doicăi și Marcel Anghelescu în rolul lui Petre (Romeo și Julieta).

★

Justa orientare ideologică determină în procesul de creație al artistului pornirea spre pătrunderea și înțelegerea neechivocă a unei piese, a unui rol, spre ceea ce constituie baza în realizarea unei imagini artistice: însușirea operei. Reprezentarea tot mai frecventă a marii dramaturgii clasice, dar, mai ales, reprezentarea dramaturgiei sovietice, au prilejuit actorilor în mod practic, posibilitatea acestei orientări noi.

Cu fiecare piesă nouă, cu fiecare rol nou din această dramaturgie, artiștii teatrului nostru ajungeau la cuvintele lui Nemirovici Dancenko, să recunoască, drept artă, « numai acea artă care are la bază idei mari . . . idei sociale ». Literatura dramatică sovietică, cu temele ei noi, multilaterale și acut actuale, cu caracterul revoluționar al conținutului ei, cu oamenii de o structură sufletească nemaiîntîlnită pe care-i zugrăvește, cu măreția perspectivelor de viață ce înfățișează, nu putea să-și afle expresia valabilă, dacă însăși concepția despre viața și despre procesul de creație artistică a oamenilor de teatru de la noi nu ar fi suferit o înnoire corespunzătoare înaltelor preocupări și convingeri ale omului sovietic.

Problema reprezentării omului sovietic s-a pus ca una dintre cele mai acute probleme ale măiestriei artistice în teatrele noastre, de la primele luări de contact cu dramaturgia sovietică.

« Preocuparea de bază a muncii noastre — mărturisea regizorul W. Siegfried, în timpul muncii pentru punerea în scenă a piesei lui L. Leonov, « Un om obișnuit » — a fost dintru început această problemă: care sînt mijloacele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

actoricești și regizorale care să poată realiza pe omul sovietic, cu concepția sa de viață? Aceasta e problema principală pe care și-a pus-o actorul: sînt suficiente mijloacele mele actorești, cu balastul din trecut, ca să mă facă să mă apropii de această concepție? Și răspunsul a fost că încă nu. Atunci a intervenit munca de ridicare a conștiinței actorului, și nu o muncă izolată — fixată de problema strictă a textului — ci o sinceră însușire a stilului de viață a eroilor, corespunzătoare sincerității textului, care să-i dea actorului resursele necesare pentru o autentică trăire ».[1]

Asemenea mărturisiri, publice sau intime, n-au fost puține. Ele exprimau necesitatea căutării pasionate a unor mijloace artistice creatoare noi, pentru interpretarea unor roluri de grele și înălțătoare răspunderi, nu numai profesionale, ci și educative. Ele explică, pe de altă parte, eforturile încununate adesea de succese remarcabile ale actorilor noștri, în realizarea unei imagini veridice a omului sovietic.

Printre cele mai izbutite realizări scenice ale personalității omului sovietic se numără creația lui G. Calboreanu, interpretul lui Verșinin în « Trenul blindat », de Vs. Ivanov (la Teatrul Armatei). În interpretarea acestuia, însușirile de comandant de partizani apar ca o consecință firească a vieții amare trăite de țărănime sub regimul robiei țariste, a nețărmuritei încrederi în victoria revoluționară a poporului, a clasei muncitoare, a partidului, ca o consecință a oțelirii pe care partidul i-a insuflat-o în tot ce gîndește și simte. Nimic din simplitatea firească a țăranului nu se pierde pentru a face loc unei măreții aparente. Această măreție crește din simplitate, se manifestă în simplitate, în afara oricărei atitudini de emfază declamatorie. O asemenea simplitate tulburătoare, plină de omenesc și totuși masivă, eroică, a realizat-o Calboreanu, emoționînd și convingînd.

În rolul lui Ilia Golovin (din piesa cu același nume de S. Mihalkov), compozitorul furat de vechi înclinări formaliste, gata să fie smuls din convingerile estetice sănătoase pentru a se prăbuși în rătăcirea cosmopolitismului, Ion Manolescu (ca și în alt rol, al muncitorului Atvasaar din piesa « Argilă și porțelan », de A. Grigulis) a izbutit să trăiască, odată cu eroul pe care-l interpreta, însuși procesul de transformare prin care trece omul cinstit al zilelor noastre, sub înrîurirea binefăcătoare a partidului. Conflictul personal al eroilor interpretați de Ion Manolescu a căpătat relief cu atît mai puternic, cu atît mai relevant, cu cît a apărut mai expresiv chipul comunistului: ofițerul sovietic, în « Ilia Golovin » (în interpretarea lui Marcel Anghelescu), Benedicta, în « Argilă și porțelan » (în interpretarea Irinei Răchițeanu).

Întruchipînd pe omul sovietic, actorii teatrului nostru au izbutit în același timp să dea viață pe scenă neobositei lupte pe care omul sovietic o poartă în slujba progresului și comunismului împotriva a ceea ce este vechi și pentru ceea ce e nou. Sub acest aspect al luptei dintre vechi și nou, creația Soniei Cluceru în rolul bătrînei Agripina Semionova Sonțeva (din « Zori deasupra Moscovei », de A. Surov) se cuvine reținută ca una din cele mai valoroase realizări ale artistei. Plină de înțelepciunea șăgalnică, dobîndită într-o lungă viață de amăgiri și nădejdi, de eforturi și biruinți, mîndră de calitatea ei de mamă și bunică sovietică — într-o familie crescută în spiritul și dragostea partidului — ea mai trăiește cu intensitate toate marile probleme legate de actualitate. În acest senin amurg al vieții sale, ea privește spre comunism ca în spre o ultimă treaptă,

---

[1] « Contemporanul », 1950, nr. 162.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care, dacă nu o va mai putea urca ea, e încredințată că o vor atinge fiica și nepoata ei.

Însușiri sufletești ca ale Agripinei Semionova, pe care le-a descoperit și înfățișat cu remarcabilele ei resurse artistice Sonia Cluceru, ca și toate celelalte aspecte morale ale omului sovietic pe care, în parte măcar, le-au trăit scenic artiștii teatrului nostru, nu puteau să facă obiectul unei întruchipări valabile numai prin folosirea unei chiar sîrguincioase și migăloase informații despre felul de viață al oamenilor sovietici, despre împrejurările în care au decurs unele evenimente istorice, legate de nașterea și creșterea puterii sovietice, despre culoarea locală a cutărei sau cutărei piese. Nu ajungea nici o practicistă cunoaștere a fondului ideologic al imaginilor prilejuite de teme. A fost nevoie de o cunoaștere creatoare a acestui fond ideologic. O asemenea cunoaștere creatoare presupune, înainte de toate, adeziunea sinceră și conștientă a artistului la cauza pe care eroul teatrului sovietic o apăra. Căci numai o asemenea adeziune asigură o prezență scenică însuflețită de ceea ce e comun și caracteristic tuturor pieselor sovietice: partinitatea. Spiritul de partid e obîrșia unei expresivități scenice adecvate: el înlesnește artistului disocierea între ceea ce este perimat și ceea ce este nou în practica lui creatoare. De la el pornește deopotrivă și sentimentul adevărului vieții, sentiment care se manifestă activ, ca un germene permanent creator. În sfîrșit, spiritul de partid dă manifestării artistice acea putere de comunicare, față de care spectatorul nu rămîne rece; el stă la baza caracterului profund popular, atît al dramaturgiei sovietice, cît și al artei artistului pătruns de esența partinică a acestei dramaturgii. Întărind spiritul de partid în creația artistului nostru, dramaturgia sovietică a determinat și continuă astfel să determine însăși înnoirea calitativă a creației teatrale romînești — chiar de la însușirea ideologică și funcțională a unui rol, a unei piese.

★

Reprezentarea dramaturgiei originale noi a adus pe scena teatrului romînesc oameni noi, constructori ai socialismului în țara noastră, oameni animați de idealuri pe care actorii noștri nu le întîlniseră niciodată în vechea literatură dramatică romînească.

Trăirea acestor idealuri, întruchiparea acestor eroi noi nu a părut totuși, la primul contact, actorilor noștri atît de anevoioasă. Reprezentarea dramaturgiei sovietice, întruchiparea scenică a omului sovietic, a idealurilor și avîntului său constructiv, îi învățase pe artiștii romîni « să privească — cum spune Stanislavski — în sufletul revoluționar al țării ».

Așa au putut marile și variatele aspecte ale transformărilor ce s-au petrecut și se petrec în țara noastră să afle adesea pe scena teatrelor noastre o oglindire realistă convingătoare, mobilizatoare. Așa au putut oamenii muncii din patria noastră, de la muncitorii din « Cumpăna » și « Minerii », pînă la cei din « Cetatea de Foc » și « Schimbul de Onoare », de la țăranii muncitori din « Ziua cea mare » pînă la cei din « Vadul nou » și « Noaptea de vară », de la intelectualii din « Iarbă rea » pînă la cei din « Oameni de azi » și « Lumina de la Ulmi » — să apară în plina și avîntata lor luptă pentru schimbarea socialistă a vieții întregului popor, precum și pentru propria lor transformare sufletească. Așa, cei mai buni fii ai patriei noastre — comuniștii — (« Pentru fericirea poporului ») au putut să apară pentru prima dată pe scena romînească, imprimîndu-i un sens patriotic și etic de o forță educativă pe care niciodată această scenă nu o cunoscuse înainte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Justa reprezentare a omului nou pe scenă a fost de la bun început ținta către care pornise munca de însănătoșire a artei teatrului la noi. Omul a ajuns, în adevăr, să fie centrul preocupărilor în dramaturgie ca și în spectacolele noastre de teatru.

Omul pe scenă este oglinda omului în viață. De aceea gîndurile, vorbele, faptele lui, nu pot rămîne fără urme în masa de spectatori care frecventează azi teatrul, cu o asiduitate altădată necunoscută. Omul de pe scenă trebuie să convingă pe acești spectatori de realitatea existenței lui și, punînd problemele de viață esențiale epocii noastre, să știe să le trăiască și să le dea în chip convingător dezlegarea.

Mijloacele artistice pentru întruchiparea acestui om nou pe scenă ca și acelea pentru întruchiparea personajelor negative menite să-i sublinieze, prin contrast, măreția, nu sînt însă pe de-a întregul și în mod general găsite și răspîndite; realizarea unei unități organice între înțelegerea, însușirea și pătrunderea rolului în conștiința actorului și acțiunea de reprezentare scenică a acestui rol este deseori încă incompletă și defectuoasă. Totuși, asemenea unitate a fost realizată cu strălucire în interpretarea oamenilor sovietici ca și în interpretarea oamenilor noi din țara noastră, de mulți dintre actorii fruntași ai teatrului nostru.

Nu poate fi uitată, de pildă, puternica figură a Mariei Busnea (Aura Buzescu) din « Pentru fericirea poporului », mama și soția care suportă cu eroism schingiuirea pînă la moarte a fiului ei și chinuirea soțului ei, amîndoi comuniști, de către aparatul de represiune al statului burghezo-moșieresc, dar care nu trădează cauza pentru care fiul și soțul au luptat. Nu pot fi uitate creațiile de o forță expresivă neegalată ale lui G. Timică atît în interpretarea oamenilor cinstiți din trecut, cum e suflerul Smărăndache din piesa « Matei Millo », cît și a oamenilor de tipul nou, al ostașilor sovietici din « Învingătorii » de Cirskov sau a oamenilor de la noi aflați sub înrîurirea transformatoare a Partidului, cum este bătrînul țăran sărac Ifrim din « Ziua cea mare ». Se cer de asemenea amintiți, pentru variația mijloacelor de expresie, corespunzătoare varietății de caractere pe care le-a interpretat, Marcel Anghelescu — intelectualul ieșit din rîndurile muncitorimii — Marin din « Iarbă rea », sau Marin Hampu, tînărul țăran organizator de partid din « Ziua cea mare », care apără cu tinerețea lui senină cauza alianței clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare. Aceste interpretări merg pe planuri egale cu întruchiparea generalului tanchist din « Ilia Golovin », a lui Dobcinski din « Revizorul », a polițaiului Pristanda din « O scrisoare pierdută ». Pe aceeași linie pilduitoare de mare forță expresivă în trăirea unor roluri specifice realităților noastre în plină transformare, se situează creațiile lui G. Calboreanu, în bătrînul furnalist Petru Arjoca din « Cetatea de foc »; a lui C. Antoniu în țăranul sărac Spiridon Hampu din « Ziua cea mare » sau în Tomescu din « Pentru fericirea poporului ». În sfîrșit, trecînd peste o seamă de alte valoroase realizări, socotim, pe un plan cu totul diferit, cu atît mai vrednică de reținut cu cît inaugurează interpretarea valabilă a unui erou pozitiv de comedie, creația lui Vasiliu Birlic în emoționanta întruchipare a muncitorului Spiridon Biserică din comedia « Mielul turbat » de Aurel Baranga.

Succesele dobîndite în interpretarea eroului înaintat, pozitiv, născut și dezvoltat în țara noastră sub imperiul preschimbărilor sociale pe care le trăim, mai sînt umbrite încă de denaturările schematice care se pot remarca în o seamă de alte interpretări. Caracterele cele mai reprezentative pentru bogăția lor sufletească și pentru conținutul de idei pe care-l poartă cu sine — comuniștii, muncitorii fruntași, intelectualii de tip nou — apar deseori pe scenă sub chipul unor per-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonaje cu o prezență ștearsă, lipsite de trăsături caracteristice, personale și pe calea unor formulări didacticiste de rezoneuri.

Pe lîngă o insuficientă cunoaștere a realităților, se petrece aici și un fenomen de greșită înțelegere a caracterului tipic al eroului înaintat. Atent să nu piardă din vedere mesajul înnoitor, esența ideologică ce o poartă în sine rolul, artistul interpret socotește umanizarea acestui rol drept o problemă anexă, de construcție tehnică. De fapt, în procesul de interpretare, eroul înaintat trebuie să apară în mintea și sufletul artistului în primul rînd ca *om* și, cu tot ce aparține caracteristic omenescului, să-l vadă purtător al marilor idei ce-l pun înaintea semenilor lui. Artistul trebuie să fie pătruns de rolul său pe scenă — acela de a întruchipa în primul rînd pe om — și să țină seama de cuvintele marelui învățător al artei teatrului realist romîn, I. L. Caragiale: « Noi știm că dintre toate frumusețile, acelea ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mișcările sufletești ale omului . . . mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic (reprezentat de om — *F.T.*); fiindcă cu cît cel dintîi se înalță, se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel de al doilea se adîncește și ne pătrunde: unul se întinde, celălalt se strînge; unul *este*, celălalt *sîntem* — *estele* acela e o idee, numai acest *sîntem* ni e singura realitate posibilă »[1].

★

Orientarea teatrului nostru spre slujirea și educarea poporului în spiritul iubirii de patrie, de adevăr și de progres, ceea ce pe plan estetic corespunde cu revenirea la cele mai bune tradiții ale artiștilor noștri înaintați, democrați, realiști, și îmbogățirea acestor tradiții cu convingerile artistice bazate pe concepția clasei muncitoare și Partidului — a marcat în practica creatoare a slujitorilor teatrului nu numai o schimbare radicală de concepții, dar și o înnoire a procesului de creație, a metodelor folosite în muncă.

S-a văzut că prima și cea mai de seamă schimbare s-a produs în ceea ce privește procesul de înțelegere și de însușire a unei opere, a unui rol.

Respectarea textului — a cuvîntului dramatic — a determinat pe plan artistic reabilitarea actorului — ca artist al cuvîntului; el nu mai este socotit, ca în trecut, doar un component al scenei — ci factorul central, căruia toate celelalte elemente — lumină, decor, costume, îi sînt subordonate. Metodele de expresie, de comunicare a intenției autorului, de restituire a esenței ideologice conținute în piesă sau în rol, au început să poarte pe artist, însuflețit de spiritul de Partid, la realizarea unei corespondențe mai precise între ideea ce vrea să exprime și expresia propriu-zisă.

Imaginea scenică a putut astfel să apară ca o trăire și nu ca o reprezentare, dar ea nu a putut fi concepută în afara unei elaborări de laborator, deci în afara unei tehnicități. Această tehnică artistică — și ea înnoită — e cu atît mai necesară, cu cît reprezentarea operelor nou introduse în repertoriul teatrului nostru, prin multilateralele aspecte de viață, de caracter și de teme, depășesc mijloacele « date », în general exterioare, pe care artistul nostru le poseda în trecut.

Recursul la tradiția și exemplul marilor înaintași, ca și însușirea bogatei experiențe teatrale sovietice, a fost în acest scop un drum salutar pentru artiștii noștri.

Pentru însușirea experienței teatrului sovietic, artiștii au avut din abundență, în munca lor, la îndemînă mărturiile, însemnările, îndrumările, exemplul artiș-

---

[1] I. L. Caragiale, Notițe și fragmente literare, în Opere, vol. III.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tilor sovietici, fie pe calea mijlocită a materialelor bibliografice, documentare, fie pe calea directă a luării de contact cu arta lor (turneele ansamblelor și vizitele artiștilor sovietici la noi; călătoriile de studiu ale artiștilor noștri în Uniunea Sovietică).

Pe deasupra tuturor acestora, apărea ca o cheie de boltă putința de a adînci și pune în practică învățăturile sistematice ale lui Const. Stanislavski, ale aceluia care a fost cel mai strălucit teoretician și practician al realismului în teatrul rus modern și ale cărui învățături și observații esențializează metoda științifică în creația artistică a teatrului socialist sovietic.

Este edificatoare de pildă, în această privință, pentru drumurile pe care se îndreaptă artiștii teatrului nostru, încercarea Irinei Răchițeanu de a înțelege și construi rolul Benedictei din « Argilă și porțelan ». Actrița și-a însemnat într-un « caiet de rol » propriu, scenă de scenă, replică de replică, — după cele cîte putuse să-și însușească din îndrumările lui Stanislavski — linia caracterologică și de devenire a rolului ei, căutînd să descopere subtextele autorului în piesă ca și — mai cu seamă — corespondența între cuvîntul rostit ori gîndul sau sentimentul încercat de personaj și manifestarea lui fizică pe scenă [1].

Cu aceeași deosebită luare aminte la indicațiile principiale ale lui Stanislavski, pe care le-a folosit pentru a verifica și întări, pe temeiuri științifice, vechiul « stil Caragiale », regizorul Sică Alexandrescu a lucrat la punerea în scenă a operei dramatice a lui Caragiale. Caietul de regie la « O scrisoare pierdută » mărturisește deschis ajutorul pe care regizorul l-a resimțit din studierea sistemului lui Stanislavski.

Firește, procesul de adîncire și folosire a învățăturii lui Stanislavski e abia în stadiul unui fructuos început. Dar de pe acum se poate vedea că printre nenumăratele cîștiguri teoretice și practice pe care adîncirea sistemului lui Stanislavski și a experienței sovietice le-au adus artei noastre teatrale, o cucerire de o esențială importanță a fost înțelegerea creației artei scenice ca o creație și o artă colectivă, în care elementul primordial este autorul, textul dramatic, și în care factorul central, destinat a da expresie, a asigura transmiterea vie și justă a conținutului uman, de idei, al textului, este actorul. A nu pierde din vedere acest întreit principiu — teatru: artă a autorului, a actorului, a acțiunii — a ajuns o preocupare permanentă în lumea artistică a teatrului nostru.

Urmărirea acestui principiu se produce atît în timpul studiului unei piese, al muncii de proiectare a spectacolului și rolului, atît în procesul de creație propriu-zisă, cît și după încheierea spectacolului. Căci arta colectivă înseamnă cunoașterea și adeziunea solidară și unanimă a artiștilor — actori, regizori, scenografi — la conținutul ideologic al unei piese, acceptarea lor solidară și unanimă de a-l transmite masei de spectatori, pe calea unei imagini artistice globale, care este spectacolul. « Dizidențele » artistice — veleitățile de primordialitate a regizorului sau a artistului decorator, orgoliile vedetiste ale actorilor, care se ciocneau între ele altădată — duceau la degradarea spectacolului și aveau drept prim efect minarea substanței ideologice a creației teatrale.

Departe de a știrbi creatorului de artă inițiativa creatoare, de a-i reteza avîntul artistic și linia personală de desfășurare artistică, arta teatrală, înțeleasă și practicată ca o artă colectivă, dă conținut și sens acestor inițiative, eliberîndu-se

---

1 Un fragment al acestor însemnări a fost trecut în anexa nr. 2 a Studiului acad. M. Ralea și B.P. Marian « Cercetări asupra procesului de insușire a rolului și asupra importanței semnalelor scenice în realizarea dramatică », în « Culegerea de studii de psihologie ». Ed. Acad. R.P.R., 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de înșelătorul miraj al gratuității haotice. Procesul personal de creație, care nu este exclus, ci implicat ca o cerință de la sine înțeleasă, se integrează organic în procesul de creație colectiv, coordonîndu-și și sudîndu-și rezultatele cu acelea ale diferiților factori artistici, participanți la realizarea spectacolului. Așa ia naștere unitatea de stil, de tonalitate, de ritm; omogenitatea și eficiența globală — singura valabilă — a imaginii scenice.

Directorul de scenă, văduvit de « primatul » de care era atît de gelos în trecutul apropiat, nu se simte diminuat în rolul său sub regimul teatrului înțeles ca artă colectivă. A căzut primatul regizoral care ascundea, sub pretextul dreptului la « îndrăzneli creatoare », ceea ce Stanislavski numea « nihilism artistic ». N-a căzut însă și dreptul la « îndrăznelile creatoare ». Aceste îndrăzneli îi sînt chiar cerute, în măsura în care, tot după exemplul lui Stanislavski, dar și după pilda celor mai bune tradiții naționale, ele se revendică de la viață și, revelînd în regizor un « partizan a tot ceea ce e nou », ele afirmă pe partizanul realismului, deci pe slujitorul unei arte populare, pe slujitorul actualității.

Chemat a organiza și a închega un spectacol, regizorului îi revine funcția de prim sondor al adîncurilor ideologice aflate într-un text dramatic, o funcție deci de esențială răspundere față de întreg procesul de făurire a spectacolului.

Cînd Sică Alexandrescu a realizat spectacolele noi cu operele satirice ale lui Caragiale, a fost evident că el n-a făcut o simplă operă tehnicistă de coordonator al variatelor eforturi creatoare ale artiștilor, actori și scenografi. Armonia și omogenitatea, ritmul general unitar, culoarea și stilul jocului, care toate convergeau într-un singur fascicol pentru a scoate în relief tendința politică a capodoperelor marelui satiric, nu puteau să fie rezultatul unei minore operații mecanice de adunare și coordonare de elemente și de valori scenice independente. De asemenea, puterea emoțională și patriotic mobilizatoare pe care a degajat-o spectacolul « Pentru fericirea poporului », de-a lungul celor trei acte care aduc în scenă încleștarea între reprezentanții aparatului represiv al regimului burghezo-moșieresc pe de o parte, și fiii cei mai buni ai poporului, comuniștii — muncitori și intelectuali cinstiți — de altă parte; forța cu care victoria comuniștilor se proiecta luminoasă asupra vremelnicelor și aparentelor înfrîngeri, nu s-au datorat numai trăirii sincere a actorilor ce întruchipau personajele eroice ale dramei, nici numai adîncirii critic satirice cu care ceilalți actori au știut să interpreteze personajele ce configurau tabăra dușmanilor poporului. Regizorul a trebuit să indice interpreților o asemenea conduită pe scenă, încît, fără a lăsa nici unuia loc pentru o evidențiere ostentativă, dar și fără a stînjeni pe nici unul dintre ei în realizarea propriei individualități — să iște totuși în spectator sentimentul unei profunde atașări de cauza Partidului, să provoace în el tensiunea unei participări la tumultul sufletesc al eroilor, a unei ostilități deschise față de personajele negative.

Viața scenică a unei piese o realizează directorul de scenă. În această privință, spectacole ca « O scrisoare pierdută » ori « Pentru fericirea poporului », dincolo de alte aspecte, sînt remarcabile pentru știința cu care regizorul a știut să integreze, activ și util, figurația, mulțimea. Problema figurației nu e de dată recentă. Prezența pasivă, neparticipativă a figurației pe scenă a fost osîndită, cu causticitatea ce-l caracteriza, de I. L. Caragiale.

«. . . Ar fi de dorit, spunea el, ca figuranții, coriștii și rolele de a doua mînă și a treia mînă să se arate ca făcînd parte vie din comedia ce se înfățișează pe scenă; adică, la moartea vreunui erou, jalnici să fie, iar la nuntă, cheflii; și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dacă s-ar putea să nu mai stea drepți și la rînd soldățește, că doar disciplina dramatică se deosebește de cea de la cazarmă ».

A face parte vie din spectacol, a rămas, de la Caragiale, o cerință nesatisfăcută de figurație pînă astăzi. « Participarea vie » a mulțimilor în teatru nu a putut fi înțeleasă ca o necesitate decît atunci cînd o asemenea participare s-a arătat ca un spor efectiv de viață pentru spectacol, ba chiar ca un element determinant în creșterea tensiunii dramatice, în lămurirea unor situații, în devenirea eroilor.

În dramaturgia sovietică și în dramaturgia noastră nouă, mulțimea nu mai este doar un fundal omenesc, menit să sublinieze sentimentele, gîndurile, încercările unui erou; ea apare ca o conștiință, ca o personalitate în plină acțiune, ca o voință unitară, masivă, în care însă se disting caractere tipice care o individualizează.

Să ne amintim, pentru exemplificare, de adunarea pentru constituirea gospodăriei agricole colective din « Ziua cea mare ». Aici, în regia lui Mony Ghelerter, masa capătă o valoare artistică cu atît mai puternică cu cît ea se încheagă din individualități care reprezintă tendințe sociale diferite. Momentul în care participanții la adunare demască pe chiaburul Bulancea, cînd Ioniță, Eftimie, Gheorghe, Stănică etc. din « o voce » apoi « din glasuri » și mereu, mai frecvent « glasuri », devin un gest și un strigăt: « afară cu el », e un moment de viață scenică în care joacă, interpretează, trăiește un erou nou: mulțimea, poporul. Și jocul acestui erou este specific, de o forță emotivă particulară și de o eficiență calitativ deosebită de oricare interpretare individuală. Această umanizare, personalizare și dinamizare a masei aparține funcției organizatorice a regizorului, sarcinii lui de a promova și sublinia prin toate mijloacele, conținutul ideologic al unei piese.

Asemenea exemple de însuflețire a masei, a figurației, ne sînt oferite de multe alte scene teatrale: « Ruptura » de Lavreniev, în regia lui Al. Finți, « Bălcescu » de Camil Petrescu, în regia lui Sică Alexandrescu etc.

Revenirea la matca tradițională a realismului îmbogățit cu vederile înaintate ale esteticii marxiste, a readus și arta scenografică la adevăratele ei rosturi. Deopotrivă cu toate celelalte arte, ea conlucrează la făurirea unui spectacol de teatru, ușurînd purtătorului de cuvînt al fondului ideologic al piesei — actorului — sarcina lui: întărește cu tot ce ea are mai expresiv plastic, expresivitatea artistică a actorului. De aceea, dacă regizorul unui spectacol are misiunea de a fi, în afara funcției ce îndeplinește, oricînd « în pielea actorului », ca și în aceea a scenografului, acesta din urmă, la rîndul lui, trebuie într-o bună măsură să realizeze, cu ochi de regizor și cu viziunea și emoția creatoare a actorului, decorul, costumele, ambianța scenică în general. El se va feri de aceea de insistențe gratuit scenografice, care ar putea « fura » ochii spectatorului de la ceea ce este esențial: conținutul ideologic, prezența omului, în general de la orice ar putea stînjeni libertatea de acțiune a acestui om pe scenă.

Drumul spre asemenea artă scenografică n-a fost ușor. El a corespuns însă, în general, drumului înnoitor pe care și regia și arta actoricească l-au străbătut de-a lungul acestor 10 ani de eforturi pentru îndreptarea artei teatrale romînești pe făgașul realismului. De la formele decadente care reduceau problema decorului la simple scheme simbolice — cum s-a întîmplat în spectacolul « Orașul nostru » —, ori o îmbîcseau cu inutile elemente naturaliste — cum s-a putut remarca în spectacolul « Omul din Ceatal » —, împrospătarea artei scenografice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s-a produs discontinuu, dar nu fără perspectiva unui neîncetat progres. Nu e lipsit de semnificație că acolo unde au fost depuse încă de la început eforturi în a realiza spectacole pe baza unei juste metode colective, succesul spectacolelor n-a fost fragmentar numai al actorilor ori numai al regiei, numai al scenografiei, ci al tuturor artiștilor componenți ai colectivului teatral. « Unchiul Vania », « Pescărușul » au fost spectacole apropiate de spiritul cehovian și în latura lor scenografică. Mai tîrziu, Ion Aurel Maican, cu ocazia punerii în scenă a piesei « Minerii » subliinia, față de convingerea cu care interpreții se apropiaseră de roluri și le trăiseră (— « pe scenă nu era Emil Bota, ci Anton Nastai însuși, nu era Ghibericon, ci Uibaci, nu era Tanți Cocea, ci Maria. . . »), « fără îndoială că la aceasta a contribuit foarte mult decorul lui Perahim, care a adus în scenă întreaga atmosferă a unei colonii de mineri din Valea Jiului ».

Aceeași strînsă legătură între decor, costum și interpreți o realizează cu strălucire W. Siegfried în spectacolele de valorificare a operei dramatice a lui I. L. Caragiale. Din confruntarea decorurilor și costumelor « Nopții furtunoase » cu ale « Scrisorii pierdute », de pildă, se pot stabili diferențele ierarhiei sociale a personajelor. Lumea lui Titircă apare în decorurile și costumele lui W. Siegfried în contrast cu aceea de mult ajunsă a moșierimii și a marei burghezii din « O scrisoare pierdută ». În urmărirea filonului ideologic al satirei lui Caragiale, W. Siegfried nu s-a mărginit la o simplă redare a epocii în care trăiesc personajele piesei, odioase, fără a fi caricaturi; el a căutat să imprime ambianței scenice, ca și costumelor, o notă specifică, de natură să tălmăcească vizual construcția intimă ridicolă și odioasă a personajelor, să întărească sensurile sociale ale satirei lui Caragiale.

Exemplul lui W. Siegfried a fost urmat cu succes de Al. Brătășanu în ilustrarea scenică a lumii satirizate de Gogol în « Revizorul ». Și aici, aspectele generale ale decorului și costumelor, individualizînd cu o notă de șarjă caricaturală pe fiecare personaj, au o mare forță de caracterizare satirică.

Aceeași dovadă de participare la ideea dramei, de înțelegere a vieții și caracterelor personajelor, o dovedește Brătășanu cu decorurile și costumele în « Ziua cea mare ». Pentru întîia oară în teatrul nostru, lumea de la țară, în toate categoriile sociale ce o diferențiază, apare veridic. Artistul scenograf s-a ferit de culori schematizante, n-a zugrăvit cu alte cuvinte tricromic cele trei categorii ale țărănimii, săraci, mijlocași și chiaburi. Fără a șarja culorile și croiala vestimentară, păstrînd fiecărui personaj linia caracteristică, artistul a știut totuși să realizeze distincția netă între, de pildă, bătrînul țăran sărac, vătășel la primărie, Ifrim, și bătrînul chiabur V. Popescu, între țăranul mijlocaș Costea Ion și tînărul Neagu, țăran sărac conștient de misiunea sa politică în transformarea satului.

Pornită de la o netă stare de autonomie, arta scenografică în teatrul nostru cunoaște o înnoire evidentă. Ea este nu numai preocupată să corespundă pe plan exterior cu datele timpului și locului de desfășurare a acțiunii unei piese. Ea este preocupată să corespundă și spiritului lăuntric, stilului specific, semnificațiilor ideologice și sociale ale piesei și tinde să devină realmente parte integrantă a vieții unui spectacol.

În continuă creștere, după zece ani de la eliberarea țării, teatrul nostru actual a ajuns, nu fără greutăți, să se regăsească pe drumul tradiției realiste de mai bine de un veac a teatrului romînesc; înțelegînd forța și însemnătatea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

marilor tradiții clasice, el preia tot ceea ce rămîne substanțial și valoros din cultura trecutului și, pătruns de înalta lui misiune activ patriotică, o îmbogățește cu datele științifice ale marxism-leninismului, urcînd astfel, din ce în ce mai temeinic, spre culmile artistice pe care i le poate chezășui metoda realismului socialist.

•

ПУТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В НАШЕМ ТЕАТРЕ ПОСЛЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Статья отражает крутой поворот румынского театра после 23 августа 1944 года, его отход от буржуазного театра и укрепление связи с самыми устойчивыми реалистическими традициями прошлого нашего театра и их дальнейшее развитие на научных основах.

Автор подчеркивает беспрерывное, тхотя еще и относительное, повышение качественного уровня спектаклей за последние десять лет.

Путь сценического реализма театра наших дней рассматривается параллельно во всех планах его проявления: структура репертуара (который, рассматриваясь хронологически, для большей ясности был сгруппирован в три крупные подразделения — классический, советский и самобытный-современный); игра актера, путь к искусству переживания, сознательность актера, воспитательная роль театра, партийная помощь театру, освоение системы Станиславского и опыта советского театра, метод коллективного творчества, роль режиссуры, задачи сотрудников, роль сценического оформения.

Все эти стороны деятельности тесно связаны между собой и обусловливают друг друга.

LA VOIE DU RÉALISME SCÉNIQUE DANS NOTRE THÉÂTRE APRÈS LA LIBÉRATION

(RÉSUMÉ)

Dans cet article, l'Auteur présente le changement intervenu dans le théâtre roumain après le 23 Août 1944, son détachement du théâtre bourgeois, sa consolidation par le retour aux traditions réalistes les plus pertinentes du théâtre autochtone, reprises et développées sur des bases scientifiques.

L'Auteur montre la voie suivie parallèlement par le réalisme scénique dans tous les domaines de notre théâtre actuel: structure du répertoire (considéré de façon chronologique mais aussi, pour plus de clarté, divisé en trois grands sous-chapitres: le répertoire classique, soviétique et autochtone actuel), jeu des acteurs, voie menant à l'art de vivre le rôle, participation consciente de l'acteur au spectacle, fonction éducative du théâtre, contribution de l'esprit de parti dans le théâtre, application du système Stanislavski et de l'expérience du théâtre sovietique, méthode du travail collectif, rôle de la mise en scène, problème de la figuration, rôle de la scénographie. L'Auteur de l'article souligne que tous ces domaines sont étroitement liés par un rapport de conditionnement réciproque.

L'article souligne — sans y omettre les limites et le caractère encore relatif — que durant ces derniers dix ans la qualité des spectacles a marqué un continuel progrès.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ACTIVITAȚII TEATRALE MUNCITOREȘTI DIN TRANSILVANIA

de I. PERVAIN

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, mișcarea organizată a maselor muncitoare romînești din Transilvania a luat avînt. Una din problemele mari care se cereau rezolvate de mișcarea social-democrată era, în primul rînd, aceea a ridicării nivelului cultural al muncitorimii; de aceea, conducerea de atunci a mișcării a apreciat ca o sarcină de primă urgență desfășurarea unei vaste și susținute campanii de culturalizare a proletariatului.

« În ziua de azi, scrie « Adevărul » în 1903, acolo-i puterea, unde-i și învățătura . . . Prin urmare este datorința fiecărui om a ceti și a învăța. Dar mai ales aceia s-o facă asta, cari să țin de socialiști. Socialiștii voiesc lucru mare. Vreau să mîntuiască o lume-ntreagă de necaz și de nevoi. Asta să poate numai așa, că ducem lumină în întunerec »[1].

« Să ne așternem deci pe carte, îndeamnă același ziar în anul următor, și lumina izvorîtă din slovele ei s-o sugem cu dragoste și cu zel. Sîntem în noapte și în întunerec și lumină ne trebuie »[2].

Pentru ca mișcarea muncitorească să progreseze și prin « forța cunoștințelor» (N. G. Cernîșevski) s-au întreprins o seamă de acțiuni diferite. Între altele, au fost organizate periodic, în centre ca Budapesta, Sibiu, Brașov, Codlea ș. a., serate literare și serbări populare, în programul cărora un loc important îl ocupau reprezentațiile teatrale. Materialul informativ, valoros și relativ bogat, referitor la aceste manifestări, a rămas zeci de ani îngropat în paginile ziarului « Adevărul », editat la Budapesta « pentru poporul muncitor romîn din Ungaria » între anii 1903—1919.

Nevoia de a completa golurile existente în istoria teatrului nostru și prețuirea cuvenită muncitorilor care, urcînd pe scenă, au contribuit la înviorarea activității dramatice printre romînii din fosta Austro-Ungarie, impun deopotrivă prelucrarea materialului la care ne-am raportat și punerea lui în circulație. Articolul nostru urmărește tocmai acest scop.

Teatrul a devenit o preocupare pentru muncitorimea romînească din orașele ardelene și din Budapesta în jurul anilor 1908—1909. Obiectivele celor care au stîrnit și întreținut interesul față de activitatea teatrală au fost mai multe: ele urmăreau, prin reprezentarea unui anumit repertoriu, să servească propaganda mișcării socialiste, să îmbogățească cunoștințele privitoare la literatură și artă ale

[1] Cetiți ! — Un strigăt către muncitorii romîni, în « Adevărul », an. I/1903, nr. 9, p. 1.

[2] Pe carte! — Ibidem, an. II/1904, nr. 10, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proletariatului, să-i dezvolte interesul pentru teatru, să formeze gustul său artistic. Țelurile acestea au fost clar și frecvent formulate în coloanele « Adevărului ». Astfel, o cronică teatrală din 1909 subliniază că «gîndul propagandei » și intenția de « a servi mișcărei » au determinat pe muncitorii brașoveni să pregătească și să reprezinte « celebra dramă socială » a lui Hauptmann « Țesătorii »[1]. Dintr-o altă notă despre « Petrecerea secțiunei din Budapesta », organizată în decembrie 1912[2], aflăm că programul a fost. « . . . . . în mare parte socialist. Aranjatorii au întrebuințat și petrecerea aceasta pentru propaganda ideilor noastre. Muncitorii veniți la petrecere au căpătat pe lîngă distracție și cunoștințe. În tablourile vivante cari au reprezentat « Munca în trecut, prezent și viitor » asistența a văzut trecîndu-i pe dinainte evoluția muncii. Tablourile vivante au făcut o impresie puternică ».

În sfîrșit, articolul nesemnat, intitulat « Mișcarea teatrală în Ardeal[3], înfierează pe unii « agenți notorici ai speculei », care și-au pus în gînd să ofere publicului transilvan, dornic de « glasul artei adevărate », picanterii și cuplete triviale, cîntate de « mediocrități antice ». Protestul contra unor planuri atît de deșănțate este grăitor, dar și mai semnificativă e încercarea de a rezolva « în spiritul democrației » problema complexă a teatrului. În direcția aceasta, autorul articolului arată că, spre deosebire de cei bogați, care văd în templul Thaliei un mijloc de corupere a moralității publice, socialiștii îl consideră drept un « factor serios de propagandă culturală ». Concret, ei cer ca teatrul să dea posibilitate proletariatului, « obosit de truda zilei », să-și lărgească cercul cunoștințelor și să-și educe «simțul artistic », prin opere dramatice valoroase, interpretate de mari artiști, cum sînt Brezeanu, Iancovescu, Soreanu, Demetriad, Ventura, Voiculescu ș. a.

Concepțiile avansate ale proletariatului în problema menirii teatrului au orientat, în mod consecvent, întreaga activitate a echipelor teatrale muncitorești, în perioada 1909—1919. Faptul este confirmat, între altele, de repertoriul acestor echipe, întocmit cu grijă și în așa fel încît să contribuie la propășirea cauzei proletariatului, la înfăptuirea socialismului.

« E o sfîntă datorie pentru fiecare din noi, spune un colaborator al «Adevărului », a nu ne odihni, ci vecinic să chemăm pe frații noștri la lumină și organizare, pînă vom vedea înfăptuită frumoasa societate socialistă »[4].

Repertoriul cuprinde tablouri « vivante », monoloage și dialoguri, scenete, cele mai multe comice, drame, comedii etc., cum rezultă din tabloul de mai jos, în care indicăm titlul și, cîte odată, autorul pieselor jucate, localitatea unde și anul cînd au fost ele reprezentate.

A. TABLOURI „VIVANTE":

Libertatea presei, « aranjat de I. C. Liser »[5], Budapesta, 1909.
Munca în trecut, prezent și viitor,[6] Budapesta, 1911.
Starea de azi, « aranjat de Jean Aramescu » (corect Avramescu),[7] Budapesta, 1913.

---

[1] Siva, Din activitatea grupărilor romînești. — Cercul romînesc din Brașov, « Adevărul » an. VII /1909, nr. 8, p. 3. În afară de datele despre activitatea culturală a grupării social-democrate din Brașov, articolul cuprinde și informații relative la *politica de clasă* a muncitorilor romîni față de *dușmanul capitalist,* care le « roade ultima putere de muncă ».

[2] Ibidem, an. X, 1912, nr. 2, p. 4.

[3] Ibidem, an. XV, 1919, nr. 7, p. 5.

[4] Siva, loc. cit., p. 3.

[5] « Adevărul », an. VII, 1909, nr. 3, p. 4; « petrecerea muncitorimei din Budapesta s-a ținut la data de 21 martie, în sala de dans a lui Angyal. »

[6] Ibidem, an. X, 1912, nr. 2, p. 4. Tabloul s-a reprezentat în cadrul petrecerii date în onoarea participanților la cel de al VII-lea congres social-democrat romîn din Ungaria, în ziua de 25 decembrie 1912.

[7] Ibidem, an, XI, 1913, nr. 10, p, 4. Data petrecerii: 23 februarie 1913. Tabloul « a avut o reușită strălucită »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B. MONOLOAGE :

Puşcăriaşul, Codlea [1], 1910 şi Sibiu [2], 1912.
Popescu cu caisa în gură şi Cobzarul[3], Berlin, 1913.
Ivan Săracul şi Hersen Bocciogiu (corect: Herşcu Boccegiul)[4], Braşov, 1919.

C. DIALOGURI:

Un copil nesuferit[5], Budapesta, 1909.
Logodnica mortului, « scenă fantastică »[6], Budapesta, 1911.
Ţiganul Recrut,[7] Sibiu 1912.

D. SCENETE «DRAMATICE» SAU COMICE, PIESE ÎNTR-UN ACT:

Cerşitorul şi sgîrcitul, « scene dramatice »[8], Budapesta, 1909.
Fetele din fabrică, piesă într-un act[9], Budapesta, 1909. şi 1913.
Împăratul Nero, « scenă dramatică »[10], Budapesta, 1910.

---

[1] Ibidem, an. VIII, 1910, nr. 12, p. 4. Petrecerea « poporală împreunată cu teatru şi urmată de dans » a avut loc în 26 noiembrie, la ospătăria « Calul alb ». Sala mare a ospătăriei . . . era tixită de lume, cu toate că preotul şi învăţătorul satului cu tot preţul au voit să nimicească reuşita acestei frumoase petreceri socialiste.

« Şi fiindcă nu le-a reuşit nimicirea petrecerei şi a secţiunii (partidului social-democrat din Codlea), au pornit campanie contra tovarăşilor noştri ciuha (popa), învăţătorul şi primarul, ca să-i înfrice de-a mai lua parte în secţiune ». Monologul a fost «predat cu mult entuziasm » de N. Ilea. În lista cărţilor aflate la vînzare la administraţia ziarului (vezi ibidem, an. XV, 1919, nr. 14, p. 8), figurează şi Puşcăriaşul, « piesă într-un act cu cîntece ».

[2] Ibidem, an. X, 1912, nr. 5, p. 4. Interpret: I. Hedu.

[3] « Adevărul », an. XI, 1913, nr. 34, p. 4. Primul monolog a fost interpretat de V. Dobrescu, iar al doilea, de Vasile Teodorescu, cu prilejul sărbătoririi, la 9 august 1913, a şase ani de la fondarea asociaţiei meseriaşilor romîni din Berlin. Referinţele despre serata literară afirmă ideea că socialiştii acordă o mare preţuire culturii naţionale: « Serata a avut o admirabilă reuşită morală. A luat parte un număr mare de muncitori romîni, care parte din Transilvania, parte din Romînia, au călătorit în străinătate, pentru a vedea o lume nouă şi a studia între altele şi cultura şi obiceiurile popoarelor înaintate. Şi contrar afirmaţiunilor clericilor naţionalişti că socialiştii romîni îşi uită limba, contopindu-se cu alte naţii — dovadă această admirabilă serată literară romînă în oceanul de streini, care şi-a sărbătorit al 6-lea an de existenţă (sic) a societăţii meseriaşilor socialişti romîni. La această *serată literară* s-a vorbit romîneşte, s-au declamat poeziile poeţilor romîni s-au cîntat cîntecele poporului romîn şi s-a cetit literatura romînă ». De pildă, s-au recitat « Pohodna Sibir » de V. Alecsandri, « Totuşi » şi « Moment de revoltă » de Th. D. Neculuţă.

[4] V. Muntean, Serata tovarăşilor din Braşov, ibidem, an. XV, 1919, nr. 9. p. 6. În 23 februarie, cercul cultural al secţiei romîne a partidului social-democrat din Braşov a aranjat a treia serată literară a sa. A participat « un numeros public, din toate părţile oraşului ». Serata a început cu intonarea Internaţionalei, executată de corul mixt. Monoloagele le-a interpretat N. Velican, iar publicul « . . . a plecat mulţumit, ducînd amintiri plăcute de la serata socialiştilor. ».

[5] Ibidem, an. VII, 1909, nr. 10, p. 4. Au jucat, în 3 octombrie, I. Cezianu şi Mărioara Ciser. Dialogul a fost reprodus, din « Lumea Nouă », în « Adevărul », an. XI. 1913, nr. 17, p. 1—3.

[6] Ibidem, an. IX, 1911, nr. 2, p. 4. Reprezentată în ziua de 28 ianuarie 1911, la petrecerea ţinută în « Marea sală a sindicatului tinichigiilor ». A luat parte « un număr însemnat de tovarăşi şi tovarăşe, studenţi universitari şi mai multe familii.dintre publicul romîn aflător în Pesta ». Întrerpreţi: George Boeru şi Carol Racoş.

[7] Ibidem, an. X, 1912, nr. 5, p. 4. « Tov. I. Hedu a recitat bine monologul « Puşcăriaşul » şi dialogul « Ţiganul recrut »; împreună cu tovarăşul Stroiescu au fost la înălţime ». Ambele interpretate în aprilie 1912.

[8] La serata literară din 3 octombrie, la care a luat parte « un număr cît se poate de însemnat de tovarăşi şi tovarăşe », scenele au fost « predate » de O. Ossenkop, ibidem, an. VII, 1909, nr. 10, p. 4.

[9] Ibidem, an. VII, 1909, nr. 3, p. 4, anunţă petrecerea din 21 martie a muncitorimii din Budapesta. Programul cuprinde şi « Fetele din fabrică» piesă a cărei acţiune se desfăşoară « în timpul de faţă » avînd următoarele personaje; Cornea Livius, fabricant; Eleonora, soţia lui; Ionel, copilul lor; Cămilă, şeful fabricii; Lucreţia Gligor, Mărioara Stan şi Ana Pescar, muncitoare; Filip Petre, cazangiu, — În nr. 6, ziarul revine asupra piesei (intitulată de astă dată « Fetele din fabrică »), arătînd că ea va fi rejucată la 20 august 1909. A mai fost reprezentată în 23 februarie 1913, cu alţi interpreţi decît în 1909. Dintre cei vechi a rămas doar I. Ciser (ibidem, an, XI, 1913, nr. 10, p. 4).

[10] Ibidem, an. VIII, 1910, nr. 4. p. 3, Scena dramatică « a fost jucată cu multă pricepere şi artă de tov. Olimppianu ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Soare cu ploaie[1], Sibiu, 1911.
Legea beţivului, « scenă comică » (citată şi sub titlul de *Beţivul*, « bucată comică »[2], Budapesta, 1912 şi 1913.
Conferinţă contra tutunului, « scenă comică de N. (sic!) Cehov »[3], Budapesta, 1912.
De necaz, « piesă antialcoolică »[4], de Th. Speranţia, Sibiu, 1912.
Un leu şi un zlot, « piesă comică » de D. Rosetti (Macs)[5], Sibiu. 1912.

E. DRAME ŞI COMEDII:

Ţesătorii, « dramă socială » de G. Hauptmann,[6] Braşov, 1909.
Spre mîntuire de E. Garami[7], Budapesta, 1910 şi 1911.
Lăutarul din Cremona, dramă în versuri într-un act de Fr. Coppée[8], Budapesta, 1911.
Rusaliile, de Vasile Alecsandri[9], Sibiu, 1912.

Examinarea atentă a repertoriului arată că între piesele jucate sînt, în general, mari deosebiri, din punctul de vedere al tematicii, al bogăţiei conţinutului de idei şi, implicit, al valorii artistice. Lucrul acesta este evident pentru

---

[1] Ibidem, an. IX, 1911, nr. 1, p. 2. Piesa « Soare cu ploaie » este de Iosif Vulcan şi s-a tipărit la Braşov, în 1898.

[2] V. Rădulescu « s-a produs » întîia oară cu Legea beţivului la serata literară din 3 noiembrie 1912 (ibidem an. X, 1912, nr 32, p. 4), iar a doua oară, în 23 februarie 1913 (ibidem, an. XI, 1913, nr. 10, p. 4).

[3] Ibidem, an. X, 1912, nr. 32, p. 4. Interpret: Jean Avramescu. Cu siguranţă că este vorba de sceneta lui A. P. Cehov, Despre efectul dăunător al tutunului (1902). Vezi sceneta în: A. P. Cehov, Piese într-un act (Bucureşti,) Ed. « Cartea Rusă », 1954, p. 157—165.

[4] Ibidem, an. X, 1912, nr. 25, p. 4, La 7 septembrie, în cadrul « obişnuitei » şedinţe literare a secţiunii romîne a partidului social-democrat din Ungaria, tov. V. Stroiescu, V. Sîmion, S. Soima şi D. Duşleg, s-au produs cu piesa antialcoolică « De necaz ». Piesa fusese publicată la Bucureşti în 1900 şi era destinată teatrului sătesc.

[5] Ibidem, an. X, 1912, nr. 5, p. 4. Dintre interpreţi, s-au distins Victor Stroiescu, Elena Crişan şi Mărioara Avrigean.

[6] Siva, loc. cit., p. 3. Comentînd succesul obţinut de muncitorii braşoveni cu Ţesătorii, Siva îi îndeamnă « . . . să merrgă cu fală înainte, pentru *propagarea ideilor socialiste mîntuitoare* » şi, tuturor, le spune că « *Societatea burgheză este creatoare de mizerie şi suferinţe*. Ea dă marelui popor robie, sărăcie, boale etc. »

[7] Ibidem, an. VIII, 1910, nr. 3, p. 4, anunţă, pentru 3 aprilie, aranjarea unei serate teatrale. « *în folosul fondului de agitaţie al* Comitetului regnicolar ». Se va reprezenta « admirabila piesă » « Spre mîntuire », tradusă din ungureşte de Iosif Ciser. În nr. 4, p. 3, se dau amănunte în legătură cu serata. Extragem: « Rar dăm petreceri împreunate cu dans, însă pînă acum toate au avut un rezultat frumos. Mai cu seamă de data asta am avut un public cît se poate de numeros, care a venit cu toată dragostea, ca să vadă producţiunea cu programul atît de bogat şi variat şi în care numai munca şi intelectualitatea muncitorimei din Budapesta a fost depusă ».

Drama a fost rejucată în 25 decembrie 1911 (ibidem, an. X, 1912, nr. 2, p. 4). Interpreţii: Iosif şi Paraschiva Ciser, Irma Alecu, Jean Avramescu şi Mihai Alecu. « Tovarăşa Paraschiva Ciser şi-a interpretat cu mult talent şi simţ rolul « Fetei muncitoare » pe care o zdrobeşte fiziceşte şi moraliceşte alcătuirea socială de azi. De asemenea au jucat bine şi tov. Mihai Alecu şi Jean Avramescu în rolurile muncitorilor socialişti conştienţi. Tov. Ciser în rolul « Bătrînului cizmar », care se luptă cu toată puterea să-şi păstreze credinţa şi să apere alcătuirea socială de azi, a fost foarte puternic, s-a identificat cu sufletul persoanei pe care o reprezenta, aşa că a fost tabloul viu al conservatorului în lupta pentru a-şi apăra credinţa sa. De altfel în tot programul petrecerei s-a văzut mîna dibace a tovarăşului Ciser, care a condus şi a aranjat întreaga petrecere. ».

[8] Ibidem, an. IX, 1911, nr. 2, p. 4. Piesa s-a jucat în ziua de 28 ianuarie. Interpreţii: Mihai Alecu, Irma Mezei, Jean Avramescu şi Constantin Ştefănescu; « cu toţii şi-au predat rolurile ca buni artişti, îndestulînd publicul, cucerindu-şi aplauze furtunoase. ».

Muncitorii romîni din Budapesta au recurs, probabil, la traducerea lui Traian Demetrescu (vezi Fr. Coppée, Lăutarul din Cremona şi Pater. Drame în versuri traduse de Traian Demetrescu, Bucureşti, Edit. Librăriei « Universala » Alcalay & Co, f.a. Colecţia Bibliotecii pentru toţi).

[9] Ibidem, an. X, 1912, nr. 5, p. 4. Data spectacolului: 8 aprilie. Reprezntaţia s-a ţinut la « Unicum », în faţa unui public numeros: « marea sală de la « Unicum » era neîncăpătoare ». Interpreţi: Elena Crişan (ea a fost « răsplătită cu un coş frumos de flori », Vasile Budoiu, I. Hedu, Celemenciu, Solomon Budoiu, Paraschiva Avrigean, Mărioara Simtion, Gh. Schiopu şi N. Petraşcu. Publicul a fost pe deplin mulţumit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

oricine compară, de exemplu, monologul « Popescu cu caisa în gură », «Logodnica mortului » sau « De necaz » cu piesele « Rusaliile », « Țesătorii » și « Spre mîntuire ». Totuși, în ciuda tuturor diferențelor care țin de calitatea conținutului, de specificul genului etc., fiecare piesă a fost, la data reprezentării ei, susceptibilă să intereseze, prin problematică, masele, să contribuie la educarea lor multilaterală și să le îndîrjească împotriva regimului de exploatare capitalistă. Așa, de pildă, « comedia populară într-un act », « De necaz », dezvăluie, pe de o parte, relele care provin din patima beției, iar pe de alta, cîrdășia care există între Ghiță Maftei, țăran cu « avere », și judecători, care îl năpăstuiesc pe Tănase Carîmb, un « sătean » sărac lipit pămîntului. Dialogul « Un copil nesuferit » înfățișează, în culori realiste, viața de mizerie a lui Toader, muncitor, și a familiei sale, mizerie cauzată de exploatarea fabricantului patron al lui Toader. Toader « produce zilnic o valoare de trei franci », din care el se alege însă cu un singur franc. « Spre mîntuire », drama lui E. Garami, aduce în scenă o bătrînică tuberculoasă și o tînără muncitoare zdrobită « fizicește și moralicește » de orînduirea capitalistă nedreaptă. Alături de muncitori « socialiști conștienți », în piesă mai apare și un cizmar în vîrstă, prins în lațul concepțiilor conservatoare. Idei reacționare nutresc și unele personaje din comedia lui Iosif Vulcan « Soare cu ploaie »: proprietarul Dumbrăvescu și Klapatinsky, conte scăpătat, clienți sezonieri ai băilor de la Mehadia. La Mehadia, remarcă Olga Clitan, « vezi o sumedenie de hipocriți. Niște găgăuți, cari au venit să joace un rol, pe care acasă nu-l pot juca. Un adevărat bal mascat. Nimeni nu se prezintă cu mutra lui adevărată. Toți vin mascați. Fiecare vrea să păcălească pe celălalt. Nu te poți încrede în nimeni ».

Intenția și accentele de critică socială din piesele asupra cărora ne-am oprit sînt prețioase, fără îndoială, dar ele par prea puțin viguroase în comparație cu cele care se desprind din « Țesătorii », cea mai rezistentă operă dramatică din întreg repertoriul echipelor de teatru muncitorești. Scrisă în 1893, acțiunea dramei se desfășoară în jurul anului 1840, în Kaschbach, munții Eulen, Peterswaldau și Langenbielau, unde, peste patru ani (1844), țesătorii din Silezia, răsculați, vor intona cîntecul revoluționar « Sîngerosul tribunal ». Despre acest cîntec a spus Marx că este o « . . . îndrăzneață *lozincă* de luptă, în care căminul, fabrica, regiunea nici nu sînt măcar pomenite, dar în care proletariatul își strigă de-a dreptul, în mod pregnant, categoric, fără menajamente, brutal, opoziția față de societatea proprietății private »[1]. « Sîngerosul tribunal » a fost reprodus, sub titlul de « Judecata sîngeroasă » și cu unele modificări, în drama lui Hauptmann, dinamizată, de-a lungul celor cinci acte ale sale, de protestul consecvent energic al țesăturilor, de opoziția lor categorică « față de societatea proprietății private ». Moritz Jäger, de exemplu, muncitor cu conștiința ridicată, spune tovarășilor săi:

« . . . . . Tare aș vrea să le cînt burtă-verzilor ălora de fabricanți un cîntec! Mie nu mi-e frică. Eu sînt un băiat umblat . Dacă m-or necăji, îl iau pe Dreissiger într-o mînă și pe Ditricher în aialaltă și îi izbesc de pareți de le scapără ochii. Dacă ne-am uni cu toții, am putea ruina chiar un fabricant ca ăsta . . . Nu ne mai trebuie atunci nici rege . . . nici guvern, am putea spune verde: *Vrem* lucrul cutare și cutare . . . și cutare și cutare nu-l vrem, și atunci . . . e he! o să meargă cu totul altfel ».

[1] K. Marx și F. Engels, Despre artă și literatură. O culegere din scrierile lor. Ed. pentru literatură politică, București, 1953, p. 309.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un alt țesător, Anzorge, vorbește tot atît de hotărît:

« Trebuie să se schimbe lucrurile odată, o spun eu . . . numaidecît! Nu mai vrem să răbdăm, fie ce o fi! ».

Jäger și Anzorge, alături de ceilalți țesători bătrîni și tineri, storși de vlagă și locuind în « vizuini, unde crapă lumea de foame », cu toții se ridică pentru a desființa regimul reprezentat de patronii Dreissiger, Neumann și de patronul Kittelhaus, care « știu să jupoaie șapte piei » de pe fiecare muncitor. Acțiunile și cuvintele muncitorilor din drama lui Hauptman sînt străbătute de «conștiința esenței proletariatului »[1], sînt însuflețite de încrederea sa nestrămutată în sfîrșitul victorios al luptei contra asupritorilor.

★

Ca să poată fi reprezentate, dialogurile , scenetele, comediile și dramele care au compus repertoriul echipelor muncitorești au necesitat deopotrivă interpreți talentați ca și oameni de acțiune capabili să se orienteze în arta complicată a regizării spectacolelor sau chiar a montării unor tablouri « vivante ». Reiese din dările de seamă publicate în « Adevărul », despre « seratele teatrale » organizate de muncitorimea socialistă, că aceste sarcini au fost satisfăcător realizate cu concursul neprecupețit al muncitorilor înșiși: Iosif Ciser, plin de inițiativă și uimitor de conștiincios, care s-a remarcat prin activitatea sa de traducător (a tălmăcit din limba maghiară drama « Spre mîntuire »), de autor de tablouri « vivante » și de interpret; Jean Avramescu, prezent în toate programele serbărilor date de secțiunea social-democrată din Budapesta; Grădinaru, care « a lucrat mult » în cadrul grupării de la Brașov, și, alături de ei, numeroși alți tovarăși și tovarășe care și-au sacrificat orele de repaus: Ioan Androne, V. Rădulescu, Paraschiva și Marioara Ciser, S. Soima, Petre Niculescu, V. Simtion, O. Ossenkop, Spiridon Calu, Maria Cristea, D. Dușleg, I. Cezianu ș.a. Ocupîndu-se de spectacolul « Spre mîntuire », « Adevărul »[2] nu uită să releve faptul că « . . . interpreții nu-s decît muncitori fără experiență artistică, cari toată ziua lucrează și *numai noaptea sacrifică ceasuri întregi pentru cultura sufletească* ». De asemenea, Siva (acest nume este desigur un pseudonim) menționează eforturile « uriașe » depuse de Buta, Rusu, Katolic, Sfetea, Ungarth, Kacheler, Butmăloiu, Gal, Brătfăleanu etc., care, jucînd în «Țesătorii », « și-au îndeplinit rolul cu un succes frumos pentru niște lucrători cari și-au sacrificat ore de odihnă pentru a servi mișcărei ». « Bunii băieți — adaugă Siva — au muncit mult; dar astăzi pot fi mulțumiți de succesul lor. Nu a lipsit gîndul propagandei și astfel, cu muncă uriașe, au putut reprezenta celebra dramă socială a lui Hauptmann: « Țesătorii »[3].

Succese îmbucurătoare au mai înregistrat « Soare cu ploaie », pe care interpreții « au predat-o splendid de bine »[4], « Un leu și un zlot » și « Rusaliile » (« ambele piese au fost jucate bine și s-a putut vedea că în clasa muncitoare se găsește destulă energie și voință, precum și dragoste de frumos și artă și multe talente »[5]) sau « Spre mîntuire », în care Iosif Ciser și Roza Celemenciu au fost viu aplaudați. Ziarul scrie despre ei:

---

[1] K. Marx și F. Engels, op. cit., p. 309.

[2] An. VIII, 1910, nr. 4. p. 3.

[3] Siva, loc. cit., p. 3.

[4] « Adevărul », an. IX, 1911, nr. 1, p. 2.

[5] Ibidem, an. X, 1912, nr. 5, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Rolul principal, Kelemen, lucrător cizmar, a fost jucat de însuși tov. Ciser, care și-a jucat rolul cît se poate de bine, ca om bătrîn, care e scurt la vedere, slab și cu credință în dzeu și în capital; credeai că într-adevăr e adevăratul Kelemen, bătrînul cizmar. Foarte bine și-a jucat rolul și tovarășa *Roza Celemenciu*, care a jucat rolul nevestei cizmarului Kelemen; ca femeie bătrînă și neputincioasă, spălînd haine și tușind ca o adevărată proletară tuberculoasă, cînd o priveai pe scenă, te lua fiori, te revoltai cîte chinuri trebuie să îndure o familie de proletar, pe cînd domnii trăiesc în răsfăț »[1].

Asemenea interpreților, și publicul care lua parte la « seratele teatrale » era format, în covîrșitoarea lui majoritate, tot din muncitori și « Adevărul » consemnează adeseori felul cum a reacționat acest public față de diferitele piese reprezentate. Despre unele ni se spune doar atît: că « au îndestulit » pe spectatori sau că au provocat « un rîs sănătos »; în legătură cu altele, ziarul dă, în schimb, amănunte deosebit de ilustrative. În martie 1909, muncitorimea din Budapesta a organizat o « mare reprezentație teatrală », urmată de dans. A. Cristea, I. și M. Ciser, Chiva și Elena Voina, Rah. Nemeș și I. Crețulescu au jucat « Fetele din fabrică ». Nu știm cîți anume au participat la întîiul spectacol, sigur este însă că piesa a stîrnit un larg ecou, căci numai așa se explică de ce, peste aproximativ două luni, muncitorii au cerut ca ea să fie rejucată. În ziua de 13 iunie, citim într-o notiță:

«. . . . muncitorimea romînă din Budapesta a venit într-un număr destul de frumos la sediul secțiunei noastre, unde, după o discuție contradictorică, au luat hotărîrea următoare: deoarece sînt foarte multe familii romînești, precum muncitori romîni din Budapesta, cărora nu li s-a dat ocaziune de-a vedea frumoasa piesă teatrală, predată deja de muncitorimea romînă din Budapesta încă în luna martie, « *Fetele din fabrică* », deci, la dorința acestora, muncitorimea romînă din Budapesta va aranja pe ziua de 20 august. . . ., fiind că atunci vin și mulți romîni din provincie în capitală, o mare petrecere romînească, împreunată cu un tablou vivant, piesa teatrală « *Fetele din fabrică*, » declamațiuni și dans »[2].

Un interes tot atît de activ pentru teatru au manifestat și muncitorii brașoveni. Din 1907, cînd a luat ființă aici secția social-democrată a proletariatului romîn, și pînă în 1909, muncitorii și-au încropit « o bibliotecă portativă, care se poate transporta în orice loc, unde se cere ». Pentru a spori fondurile destinate procurării de cărți, se organizează în cursul anului 1909 o serbare, la care au luat parte peste cinci sute de tovarăși.

« O frumusețe era, exclamă Siva, privind cum tot ce e muncitor, simplu și frumos îmbrăcat, își dăduse întîlnire la această serbare. »[3].

Actori ocazionali, recrutați din rîndurile muncitorimii localnice, au reprezentat « Țesătorii », care a produs o puternică impresie:

« Aplauze nesfîrșite și bravo au mulțumit pe jucători la sfîrșitul piesei, rămînînd o frumoasă impresie, *cînd poporul revoltat de sărăcie și mizerie, zdrobește* fabrica și case în disperarea. . (lui — *I. P.*).

Mărturiile acestea sînt semnificative și ele arată că intenția de a transforma teatrul într-o tribună de propagandă socialistă, intenție cu care muncitorii socialiști porniseră la drum, se înfăptuia cu succes. La Budapesta și Brașov,

---

[1] « Adevărul ». T. an. LIII, 1910, nr. 4, p. 3.

[2] Ibidem, S. an. VII, 1909, nr. 5, p. 4.

[3] Siva, loc. cit., p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Codlea și Sibiu, pretutindeni, lupta proletariatului romîn din Transilvania pentru o viață mai bună și îndîrjirea împotriva claselor exploatatoare se înteţeau. Concomitent cu această înteţire a luat amploare și acțiunea de culturalizare a maselor muncitoare, în cadrul căreia activitatea teatrală, îmbrăţișată cu căldură, a ajuns să ocupe un loc de frunte. Teatrul a scos la iveală numeroase talente, a mobilizat zeci și sute de muncitori, cărora le-a oferit prilejul de a-și dezvolta « energia intelectuală » pentru a folosi expresia lui K. Marx, de a se smulge din atmosfera de inferioritate spirituală, în care societatea capitalistă îi constrîngea să trăiască.

Activitatea pe tărîmul teatrului s-a lovit, adeseori, de samavolniciile autorităţilor care aveau drept scop să frîneze opera de culturalizare a proletariatului. În această privinţă este concludentă o întîmplare petrecută la Sibiu, în 1911, în preajma celui de al șaselea congres social-democrat romîn. În cinstea delegaţilor veniţi la congres, socialiștii sibieni au hotărît să reprezinte piesa lui Leopold Kampf « În ajun ». Ea însă nu s-a putut juca, deoarece autorităţile orășenești au confiscat textul piesei. Sarcina de a protesta împotriva acestei « mîrșăvii » a revenit tovarășelor Maria Crișan, Maria Avrigeanu și Elena Crișan, care s-au dus la poliție și la « viţegeșpan », cerînd restituirea textului. Stăruinţele lor au fost zadarnice. Un lucru, totuși, ieșise la iveală și anume: că reuniunea meseriașilor romîni, înfeudată popimii sibiene, nu era străină de uneltirea pusă la cale. « Adevărul » denunţă acest amestec în termeni violenţi:

« Tovarășii și tovarășele au fost în curent de unde bate vîntul: niște tîmpiţi de pe la reuniunea clericală a meseriașilor romîni din Sibiu ar fi jucat rolul murdar de trădare. Și cu numele acestora nu merită să mînjim foaia noastră. Însă noi punem întrebarea cizmarului tipograf Dumitru Axente, din cizmăria-tipografie metropolitană din Sibiu, de unde a știut el, încă dimineața, să vorbească cu însufleţire și bucurie nespus de mare, prin cizmăria buchilor, că piesa socialiștilor va fi confiscată și nu vor avea reușită? Iată, cuiul iasă din sac, dăm cu bănuiala de unde bate vîntul. Să nu uităm că acest descreierat cizmar, rușinea tipografilor romîni organizaţi, face parte din banda matadorilor ce conduc pe membrii reuniunei meseriașilor romîni din Sibiu în întunecimea prostiilor. Nu mai e lipsă de comentar aici, pe cari să-i tragem la răspundere, începînd de la cel mai mare cap clerical președinte al reuniunii meseriașilor romîni din Sibiu, etc, pînă la cel din coadă Axente, toţi vor tăgădui »[1].

Venite fie direct din partea poliției și a « viţegeșpanului », fie din partea celor subordonaţi lor, piedicile nu au putut să înfrîngă dorinţa dîrză a proletariatului romîn de a se impune. Așa s-a întîmplat în 1911 la Sibiu, cînd în locul piesei programate, muncitorii au pregătit — în numai două zile — « Soare cu ploaie », și așa s-a întîmplat și în alte dăţi cînd, prin firea lucrurilor, forţa de nestăvilit a luptei proletare a înlăturat din calea sa obstacolele ridicate de stăpînirea celor sătui. Gîndul acesta l-a formulat răspicat « Adevărul » în 1910, într-o notă despre petrecerea « poporală » a socialiștilor din Codlea, pe care primarul, popa și învăţătorul, cu toate intervenţiile și cu toată autoritatea lor, nu au reușit să o zădărnicească. Cităm:

« Popa folosește altarul, pentru a agita în contra socialismului, (noi însă, sfinte, părinte, zicem: *Glasul măgarului nu se aude la cer*), învăţătorul cu ce-i vine la îndemînă, primarul și notarul încep a pedepsi pe tovarăși pentru cele mai mici greșeli.

---

1. « Adevărul », an. IX, 1911, nr. 1, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar degeaba sînt toate, dlor., și proverbul zice: « *Cînii latră, caravana înaintează* »; așa și D-voastră, puteți lătra, tovarășii noștri... vor înainta pe calea apucată a sfintei social-democrații »[1].

În cadrul campaniei generale pentru culturalizare, organizarea spectacolelor teatrale a fost însoțită de ținerea unor conferințe despre foloasele teatrului[2], de acțiunea de difuzare a pieselor: « Furtuna » de A. N. Ostrovski[3], « Parveniții » de M. Gorki[4], « Pușcăriașul », « piesă într-un act cu cîntece »[5], de tipărirea în coloanele « Adevărului », a unui fragment din « Cocoșul negru » de V. Eftimiu[6] a bucății lui A. P. Cehov « Domnii locuitori », tradusă de N. Dunăreanu[7], a piesei lui Herman Heyermans, « Numărul optzeci »[8], de publicarea unor note și articole de critică dramatică. Dintre acestea din urmă se impune, prin consistența ei, cronica « Despre Goga și Domnul notar »[9], semnată cu un pseudonim: Desmoștenitul.

Drama lui Octavian Goga, scrisă în 1913 și jucată pentru întîia oară pe scena Teatrului Național din București, la începutul anului următor, a stîrnit vîlvă prin caracterul său șovin și a dat criticii burghezo-moșierești un prilej binevenit pentru aprecieri entuziaste. Publicistica burgheză a vremii abundă în « salve de aplauze calde » și stări de « mare înălțare sufletească »; vorbește cu dezinvoltură despre « meritul obiectivității artistice » a piesei sau, dimpotrivă, despre rolul ei bine hotărît « mai cu seamă în împrejurările actuale »; face aprecieri hazardate între « Domnul notar » și « Țesătorii » lui Hauptmann; comentează, indignată, confiscarea dramei « în toată țara ungurească », sub pretextul « agitației împotriva națiunii », îl proclamă pe Goga « general cuceritor de inimi » și consideră noua sa operă de valoare « epocală »[10]. Potopul de variații pe aceeași temă a fost tulburat, în toiul lui, de intervenția articolului semnat Desmoștenitul, care, « ca muncitor apăsat. . . . și mai romîn ca dl. Goga », s-a încumetat să critice piesa.

Ținta dramei, stabilește criticul, este înfierarea politicii « de căpătuială a guvernelor maghiare, cari, la alegerile parlamentare — *ca și guvernele din Romînia* —, prin banii din bugetul țării momesc pe cei mai mulți trași-împinși din administrație, silindu-i, mai ales pe notari și solgăbirăi, să-și facă datorința față de guvern și prin diferite abuzuri, dacă se cere ».

Această temă inițială sănătoasă a fost însă compromisă de Goga, prin tendința de a promova « șovinismul național » și, totodată, de-a arunca « și pe bină . . . cu noroi în fața socialiștilor ». În scena a doua din actul întîi, notarul, stînd la cislă cu Ieronim Blezu, candidat de deputat guvernamental, spune despre sine:

---

[1] « Adevărul », F. an. VIII, 1910, nr. 12, p. 4.

[2] De exemplu la serata literară organizată în 7 august 1910, de către secția romînă a partidului social-democrat din Budapesta, I. Ciser a arătat « însemnătatea teatrului » și a dat « o îndrumare celor prezenti, cari piese se (sic!) fie mai des cercetate », « Adevărul », an. VIII, 1910, nr. 8, p. 4.

[3] Ibidem, an. IX, 1911, nr. 6, p. 4.

[4] Ibidem, an. V. 1907 nr. 28, p. 4.

[5] Ibidem, an. XV, 1919, nr. 14, p. 8.

[6] Ibidem, an. X. 1912, nr. 34, p. 2—4.

[7] Ibidem, an. XI, 1913, nr. 15, p. 1—2.

[8] *Tablou din viața pentru poper. Trad. de I. Ciser*, Ibidem, an. XII, 1914, nr. 14, p. 1—3; nr. 15, p. 1—3.

[9] Ibidem, an. XII, 1914, nr. 14, p. 4.

[10] Vezi, între altele, « Luceafărul », an. XII, 1913, nr. 23, p. 767, an. XIII, 1914, nr. 6, p. 180—183, nr. 11, p. 335—336. De asemenea, « Ramuri », an. IX, 1914, nr. 5—6, p. 67—68, și nr. 8, p. 134—136.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Eu, iaca la Pesta, la cursul de notar am văzut multe . . . Mă știți de șase ani . . . Înțeleg poporul foarte bine . . . Aș putea zice: sînt chiar socialist . . . Adică așa »[1].

Desmoștenitul se întreabă de ce, « prin un cuvînt scăpat din peană », Goga îl face socialist tocmai pe Traian Văleanu, « care în realitate e un simplu mameluc renegat ». Intenția lui Goga de a prezenta pe socialiști într-o lumină nefavorabilă apare evidentă.

Tendința dramei de a ațîța șovinismul și de a strecura bănuiala asupra corectitudinii unui socialist, înfierbîntă condeiul criticului, el însuși socialist, care își rezumă opinia despre rostul piesei în următorul pasaj:

« Noul scriitor dramaturg, într-o bună zi, își face cruce ca un creștin bun, mulțumit cu soarta vieții orășenești, își ia pălăria prăfuită și pleacă la țară, unde, după ce sosește, cu mare băgare de seamă își ridică pantalonii moderni. Într-o băltoaie își spală galoșii și din noroi, cu mînile înmănușase, scoate un șarpe veninos, colorat în șase culori naționale maghiaro-romîne. Șarpele n-are de gînd să-l omoare, ci îl aruncă iar de unde l-a ridicat și îi descrie numai culorile astfel: 1. Guvernul și farmecul banului; 2. Imoralitatea și barbaria căpătuiților; 3. Șovinismul naționalist; 4. Sălbăticia jandarmului rural; 5. Prostia și egoismul și 6. Răzbunarea criminală.

Dl. Goga, nici vorbă, cu piesa d-sale a îmbogățit magazia teatrului național. Un lucru e cert însă și anume: dramele d-alde d-lui Goga, din nefericire, distrează numai pe unele clase și acele sînt clasele burghezo-aristocratice în cari, cu durere, și dumnialui a intrat ».

În finalul cronicii, Desmoștenitul atrage atenția lui Goga asupra sărăciei cumplite a maselor, îi reamintește că marii poeți ai lumii au luptat consecvent împotriva apăsărilor de tot felul și pentru eliberarea popoarelor subjugate și-l sfătuiește să calce curajos, pe urmele acestora. Ca poet înzestrat, își încheie criticul reflexiile, Goga « . . . comite un păcat mare cînd scrie o dramă atît de mică, scoasă din noroiul absolutismului maghiar, și o duce în Romînia liberă sau, — mai bine zis . . . — *pe sfîntul pămînt al boierilor*, cari au avut obrăznicia să joace, prin politica lor asemănătoare cu a grofilor, tragedia tragediilor din 1907, și cărora cel mai mare poet romîn, M. Eminescu, le-a lăsat ca amintire în schimbul jafului următoarele gînduri sufletești:

Cum nu vii tu Țepeș Doamne, ca punînd mîna pe ei
Să-i împarți în două cete; în smintiți și în mișei.
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni.
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni! »

În 1903, « Adevărul » anunța că, « Societatea pentru fond de teatru romîn », înființată în 1870, și-a ținut în acel an adunarea generală la Sebeșul-Săsesc. Iosif Vulcan, președintele societății, a rostit o cuvîntare « plină de fraze », apoi « a fost petrecere și « domnii » s-au dus care încătrău. Pentru că cultura la romîni se face cu chef »[2].

Sînt rînduri care biciuiesc și-n același timp permit să se întrevadă un lucru: că socialiștii, de-o fi să se ocupe vreodată de teatru, înțeleg să apuce pe un drum nou, diferit de cel pe care l-au bătătorit « domnii ».

---

[1] O. Goga, Domnul notar. Ed. « Viața Romînească », f.a., p. 12.
[2] « Adevărul », an. I, 1903, nr. 5, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din înjghebările teatrale ale muncitorimii socialiste din Transilvania în primele două decenii ale secolului al XX-lea reiese că într-adevăr linia urmărită a fost alta. Încercările au fost deseori grele. « Multe piedici vor fi în drum, se spune în articolul-program al « Adevărului », dar puterea noastră toate le va doborî »[1]. Creșterea și promovarea unor interpreți de valoare din rîndurile muncitorimii, relativa bogăție a repertoriului jucat, felul cum a fost îndrumată munca, dezvoltarea gustului pentru teatru al « lucrătorilor », precum și încercările izbutite de critică dramatică, prilejuite de spectacolele muncitorești, reprezintă cuceriri care, adăugîndu-se altora, dovedesc « puterea » proletariatului de a ajunge pe înălțimi, unde să fie « mai aproape de fericire . . . »[2].

К ИЗУЧЕНИЮ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТРАНСИЛЬВАНСКИХ РАБОЧИХ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая статья освещает некоторые стороны трансильванского театра 1909—1913 годов, а именно деятельность социалистических рабочих кружков, популяризировавших различные идеи с помощью сцены. В репертуар этих групп входили «Живые картины», монологи, диалоги, драматические сценки, небольшие комедии и даже драмы, в числе которых встречались и известные вещи, как пьеса для антиалкогольной пропаганды Т. Сперанции, «Лекция о вреде табака» А. П. Чехова, «Ткачи» Гауптмана и «Троица» В. Александри. Статья подчеркивает то обстоятельство, что газета «Адевэрул» поддерживала в своей хронике эти выступления и что зрители-рабочие умели ценить эти пьесы и правильно их истолковывали. Помимо этого представлены некоторые моменты борьбы предпринимателей и клерикалов против этих рабочих спектаклей и упоминается о строгой критике, которой подверглась поставленная в Бухаресте национально-шовинистическая пьеса О. Гоги «Господин нотариус».

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'ACTIVITÉ THÉÂTRALE OUVRIÈRE EN TRANSYLVANIE

(RÉSUMÉ)

L'article présente certains aspects du théâtre de Transylvanie durant les années 1909—1913, à savoir, l'activité des équipes ouvrières socialistes qui popularisaient différentes idées par le spectacle. Le répertoire de ces troupes était constitué par des tableaux vivants, des monologues, des dialogues, des scènes comiques ou dramatiques et même des comédies ou des drames proprement dits. On trouve aussi dans leurs programmes des pièces connues. Entre autres, une pièce de propagande antialcoolique par Th. Speranția, la « Conférence contre le tabac » de Tchekhov, « Les tisserands » de Hauptmann ou « La Pentecôte » de V. Alecsandri. L'Auteur de l'article souligne le fait que le quotidien « Adevărul » (La Vérité) appuyait ces manifestations par ses chroniques, et relevait le fait que les spectateurs ouvriers appréciaient pièces et interprétations. L'Auteur nous présente également quelques aspects de la lutte menée par les patrons et le clergé contre les spectacles ouvriers et de la critique, très sévère, à laquelle a été soumise la pièce chauvine « Domnul notar » (Monsieur le notaire) d'Octavian Goga, jouée à Bucarest.

---

[1] « Adevărul » an. I. 1903, nr. 1, p. 1.
[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

HASDEU ŞI PROBLEMELE TEATRULUI

de A. COSTA-FORU

Din vastitatea şi varietatea domeniilor străbătute de mintea genială şi neastîmpărată a lui Hasdeu, vom căuta să urmărim în acest studiu numai concepţiile despre funcţia teatrului, despre dramaturgie, despre arta scenică, aşa cum ele pot fi desprinse fie din articolele sale cu privire la problemele teatrale, risipite prin numeroase colecţii de reviste şi ziare, descoperite uneori numai din întîmplare, o bună bibliografie a lor neexistînd, fie din propria sa operă dramatică.

Cercetările noastre cuprind perioada de la începuturile literare ale lui Hasdeu şi pînă pe la 1880, cînd el încetează de a mai produce piese de teatru sau de a mai publica critică dramatică (afară de ediţia a IV-a, 1895, a piesei « Răzvan şi Vidra », cu mici schimbări de text). Este perioada în care opera lui Hasdeu are un deosebit rol progresist prin caracterul său popular, realist critic, antijunimist, anticlerical, prin exaltarea sentimentului de patriotism. După 1880 opera lui Hasdeu pierde din combativitate elementele nerealiste, mistice, apar dominante. Tendinţele retrograde din scrierile de la sfîrşitul vieţii ale « magului de la Cîmpina » retras în castelul construit după indicaţii spiritiste, de care a rîs subtil la vremea lui Caragiale[1], nu desfigurează însă uluitoarea activitate enciclopedică a lui Haşdeu, care rămîne un valoros creator de cultură romînească.

B. P. Hasdeu face critică dramatică nu numai cu talent, ci şi cu o vastă informaţie istorică şi culturală; nu scapără numai de inteligenţă, ci are şi curaj, « nedependenţă », sinceritate, fapt pentru care nu a publicat în general în ziarele altora, ci a avut întotdeauna organe proprii de publicitate.

Publicaţiile «Lumina», (fost « Din Moldova »), « Satyrul», « Traian », adăpostesc de obicei articolele sale. Hasdeu acordă o deosebită importanţă în evoluţia teatrului criticii imparţiale, de apariţie regulată şi o socoteşte de primă necesitate; o dovedesc nu numai articolele sale, dar şi faptul, de pildă, că înţelege să publice *in extenso*, în numărul 8 al ziarului « Traian », scrisoarea adresată redacţiei de un anonim (care ar putea fi eventual chiar el), care solicită coloana de critică dramatică în acest ziar, demonstrînd pe puncte utilitatea ei.

Ce probleme urmăreşte Hasdeu, ce idei estetice îi atribuim şi cum le putem ierarhiza?

---

[1] O vizită la castelul Iulia Hasdeu, în Epoca din 27 iunie/1 iulie 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Subliniem în primul rînd realismul concepției sale estetice: prioritatea pe care o acordă fondului asupra formei, în oricare din scrieri, proză ori poezie, fapt remarcabil și surprinzător de înregistrat la un filolog care, deși pasionat de studiul cuvintelor și al formelor de exprimare, le recunoaște subordonarea față de idee. « Ținînd mai mult la idei decît la cuvinte . . . » spune el cu prilejul schimbării, la acuzația de separatism, a titlului revistei « Din Moldova » în « Lumina ». Fie atunci cînd prefațează poeziile lui George Kernbach (« Scîntei » — versuri de Gh. din Moldova[1]), fie în răspunsul său la revista « Vieața »[2], Hasdeu, care și la Eminescu aprecia tocmai valoarea conținutului poeziei sale (vezi necrologul M. Eminescu), afirmă primatul conținutului de idei asupra formei, conținutul conferind în primul rînd valoare unei opere. Însăși versificația, care are legile ei proprii, independente de conținut, spune Hasdeu în prefața la « Rĕposatul Postelnic »[3], impune oarecare limite și restrînge din posibilități (cînd nu e mînuită cu talent, adăugăm, comentînd, noi). Ea oglindește apoi individualitatea autorului, ceea ce, exprimă Hasdeu, stinghereşte în special într-o dramă istorică, în care, pentru spectator, autorul nu trebuie să apară implicat. Asupra acestui punct Hasdeu va reveni peste cîțiva ani, cînd va produce în versuri — « aci — a fost — arta » — una din cele mai bune drame din literatura romînească: « Răzvan și Vidra », nu fără a mărturisi în prefață[4] că: « din punctul de vedere literar am avut a mă lupta cu dificultatea versificațiunei . . . ».

El combate astfel în fond formalismul, simplă haină a unei idei, care cade atunci cînd nu îmbracă nimic: « Desființați măsura și rima aproape în toate stihurile unor d-ni al-de Adrian, Asachi, Tăutu, Sion . . . rămîne proză fără pic de amestec! vedeți înainte-vă actorul de la Bobino dezbrăcat de haine de împărat ».

Totuși « nu ajunge a avea idei poetice de detal; deși aceasta e ori și cum mai mult de cum de a nu le avea de fel: trebuie ca întregul să prezinte în unitatea sa o idee poetică »[5]. O operă literară nu se face deci din bucăți — « detal » —, o cugetare măruntă nu poate forma obiectul unei producții literare; e nevoie de o temă unitară care să asigure coeziune ansamblului. Hasdeu precizează aceste cerințe în legătură cu poezia; extinzînd însă problema, ele sînt perfect valabile și pentru poezia dramatică. De altfel, chiar în legătură cu o piesă de teatru, Hasdeu indică (într-un mod indirect și cu totul ironic) necesitatea unității de concepție și de execuție:

« Dar comedia, de care vorbim aici, e nu numai străină, ci mai are o calitate, pe care chinezii nu o vor putea înțelege niciodată: ea este compusă de doi autori, adică se aseamănă cu o casă plănuită de doi arhitecți, cu un pod făcut de doi ingineri, cu o corabie povăzuită de doi cîrmaci.

« La noi, în China, se admite numai doar un plug, tras de doi boi; căci, în asemenea caz, amîndoi colaboratorii ascultă, cu cea mai oarbă supunere, biciul unui director numit plugar, încît s-ar putea zice că acesta este unicul « autor » al brăzduirii: meșteșugul de a se asocia doi literați pentru a scri o singură piesă, e

---

[1] Gh. din Moldova este pseudonimul literar al lui George Kernbach.

[2] « Poezia consistă în idee și în ritm . . . Rima este un accesoriu, un plus, care poate să arate la poeții cei mari o prea mare bogăție, dar care ascunde sărăcia la cei mititei. În orice caz, la unii ca și la ceilalți, rima trebuie să aibă aerul — aici e arta! — trebuie să aibă aerul de a se naște de-a dreptul și-n libertate din inspirațiunea poetului odată cu ideea și cu ritmul. O rimă silită, o rimă trasă de păr, o rimă făurită într-adins pentru ca să atragă asupra-i atențiunea cititorului, nu este artistică, căci e nenaturală » (Sarcasm și ideal, București, 1897).

[3] « Din Moldova », 1862, nr. 6, p. 81.

[4] Ed. a II-a, 1867.

[5] Mișcarea literelor în Eși, în « Lumina » 1863, II—III,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu totul necunoscut chinezilor, pe cînd în Europa, se întîmplă cîteodată ca zece pretinși bărbați de geniu să coopereze la nașterea unei pagini . . .

. . . . . .

« Ziare, redijate de mai mulți, s-au văzut și în China, unde bunăoară Gazeta numită Imperială există de două sute de ani, trecînd prin mii de redacțiuni succesive. Dar se știe că un ziar este cu atît mai bun cu cît e mai variat în toate, în ideie, în sujete, în stiluri, pînă și în puncte de vedere; precum e, de pildă, Times-ul englezesc, cel mai celebru jurnal în Europa, demn rival cu Gazeta Imperială de la Peking, și în care, asupra celeiași materii și în aceiași zi găsiți opiniuni pentru și contra. Un romanț, o dramă, o comedie, să fie oare tot așa?

« E de mirare că, pînă acuma, cu toată faima teoriilor economico-politice, nu s-au văzut încă doi poeți asociindu-se pentru a face o singură poemă, deși poema este și ea, în esență, nu alta decît un romanț sau o comedie sau o dramă versificată. De ce oare această excepție? Dacă unitatea de concepțiune și de execuțiune se cere de la o poemă, apoi neapărat caută să se ceară și de la un romanț sau de la o piesă teatrală. Dacă acea unitate e de prisos în romanț sau în piesă de teatru, atunci nu înțelegem pentru ce ea să nu fie tot așa de prisos în poemă. Bazîndu-ne dar pe principiul de asociațiune, noi sperăm și ne mîngîiem că peste puțin timp literatura europeană va produce un Child-Harold sau un Faust, scris de cîte o companie de cîte 10 poeți »[1].

O piesă de teatru trebuie să aibă ca punct de plecare cunoașterea vieții « zilnice », în care se întîlnește împletirea dintre sublim și bufon; comedia și tragedia pure sînt genuri prea absolute. Această problemă o soluționează fericit Hasdeu în « Răzvan și Vidra », prin amestecul între elementul tragic și elementul comic în decursul acțiunii dramatice. Acțiunea precumpănitor tragică, care ar putea, prin tensiunea prea mare cerută spectatorului și prin repetarea unei aceleiași stări sufletești, să obosească sau să devină monotonă, prin faptul unor reușite și neașteptate intervenții de natură să provoace rîsul (a lui Sbierea sau a lui Vulpoi și Răzeșul bunăoară), nu riscă niciodată să cadă în șablon.

Tot în prefața la piesa « Rĕposatul Postelnic », vorbind despre Sofocle și despre Shakespeare, ca de niște maeștri neîntrecuți ai geniului dramatic, Hasdeu arată că de la primul a reținut simplitatea și unitatea intrigii, de la cel de al doilea varietatea personajelor dramatice; într-adevăr «Răzvan și Vidra », de pildă, este perfect unitară în acțiune, dar extrem de complexă, prin numeroasele tipuri care îi dau viață. Evită însă de la primul, corul antic, fiind « imaginar, nenatural ». Evită de asemenea o acțiune prea stufoasă, mulțimea actelor și conflictelor adiacente, «secundare» (spune el), din teatrul shakespearian, « momintele tragice în natură fiind scurte și trecătoare ».

O piesă de teatru trebuie deci să respecte realitatea zilnică, cînd tratează o temă actuală, adevărul istoric, cînd aduce pe scenă trecutul. Totodată ea trebuie să cuprindă o intrigă, un conflict; de asemenea ea presupune în mod necesar caractere. Toate aceste calități de fond nu se pot înlocui prin efecte formale forțate:

« Deci, ca modestie, « Passagiul » e mult mai bun decît cele două comedii ad-hoc ale d-lui Pantazi; iar ca piesă de teatru, el nu e deloc mai rău; aceeași imposibilitate de intrigă, aceeași exagerațiune de moravuri, aceeași obscuritate

[1] Gamenul de Paris, în « Satyrul », din 13 februarie, 1866, nr. 2, cronică publicată sub pseudonimul Puang-Hon-Ki. E vorba de o piesă semnată de doi autori: Van der Burch și Bayard. Hasdeu folosește formula esopică, care consistă în a face pe chinezi să treacă în revistă viața politică și culturală a Bucureștiului. Redactorii « Satyrului » semnează toți chinezește.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de caractere, aceeași silință de a adjunge la efect prin spectacol; prin căței, prin împușcături, prin muzică și danțuri!

« Toate acestea sînt departe de a fi un lucru original și sînt și mai departe de a fi o comedie »[1].

Toate aceste preocupări de ordin teoretic privind conținutul unei opere dovedesc poziția realistă a lui Hasdeu în problemele de artă și rolul educativ, de armă de cunoaștere și, în consecință, de luptă pe care-l acordă literaturii în general și teatrului.

Caracterul profund patriotic, de stimulare a dragostei pentru popor și de libertate al conținutului dramaturgiei sale proprii ilustrează îndeajuns concepția sa despre funcția militantă a unei arte cu tendință.

Patriotismul lui Hasdeu, încrederea în valorile poporului, absența complexului de inferioritate față de occident, atît de frecvent întîlnit la mai toți contemporanii lui, poziția sa democratică, se împletesc în mod firesc cu combaterea intransigentă a cosmopolitismului, ca și cu atitudinea de critică lucidă față de structura politică și socială a țării.

«Romîni, se cuvine a ne gîndi pe prima linie la cele romînești. Romîni să fim și să rămînem tot-d-a-una romîni, ori ce am face și ori unde am nimeri. Nu se cade însă a uita umanitatea întreagă. Tot ce e frumos pe aiuri, mai ales tot ce s-a dovedit deja a fi fost frumos la alte popoare, merită a atrage atențiunea și iubirea romînilor, nu moda cea momentană, mai cu seamă nu poleita decadență a streinilor, ci acele idei și acele caractere care ne ridică, ne înalță, ne fac mai buni pe noi înșine »[2].

Mîndria patriotică a lui Hasdeu izbucnește într-un foarte vehement atac împotriva cosmopolitismului servil, promovat de însuși Teatrul Național din București, care, nesocotind răspunderile ce-i revin, înscrie în repertoriul său pantomima: « O palmă pentru un sărutat », interpretată de actrița străină Albina di Rhona, în care se face elogiul superorității străinilor, în contrast cu inferioritatea națională.

. . . . . .

« Iată două tipuri, două contrasturi! Grosolănia soldatului bănățean romîn pusă față cu gentileța unei copile străine; stupiditatea lui față cu inteligența superioară a ei; nedibăcia lui față cu desteritatea admirabilă a ei; murdăria lui față cu curățenia ei; lipsa de patriotism și de disciplină militară față cu capriciile unei copile istețe; în scurt, inferioritatea întru toate a soldatului romîn față cu superioritatea străinului!

Oare aceasta să fie icoana cea adevărată a soldatului romîn, fie el de dincolo sau de dincoace de Carpați?

Se știe că pe scenă nu se scot escepțiuni, ci numai tipuri.

Prin urmare, grosolănia, stupiditatea, nedibăcia, murdăria, trădarea și desfrîul formează tipul romînului în genere și al ostașului nostru în specie!!!

Și-apoi unde și înaintea cui se reprezintă aceasta? Pe scena Teatrului Național din București, în casa unui public romîn care aplaudă fără a li se roși fața de indignațiune! A fi batjocorit, înjosit, călcat în pulbere, sdrobit moralicește la sine acasă, glorificînd superioritatea străinului și punînd în evidență inferioritatea romînului a devenit la noi un fel de obicei.

Unde sînt Asanii, Mircii, Ștefanii, Mihaii? Nu-și întorc ei oare fața în mormintele lor sacre și nu se cufundă ei în mii de stînjeni în pămînt la răsunetul acelor aplauze?

---

[1] Din cronica dramatică a spectacolului Misterele Passagiului, de un anonim, în « Satyrul » din 12 martie 1866., nr. 6. Un atac împotriva lui Pantazi (Ghica), care produsese recent o piesă foarte slabă, Iadeș.

[2] Din dispozițiile cuprinse în actul de donație Fondul « Iulia Hasdeu ». Sarcasm și ideal. 1897, Nota bene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sărmană Romînie, devenită bat-jocura străinilor, ce te scuipă în obraz, fiind siguri că le vei mulțumi!!![1] ».

Patriotismul lui Hasdeu cuprinde și explică ambele tendințe, care se disting în gîndirea sa: cea romantic-revoluționară și cea realist-critică. Elementele romantice și cele realiste se regăsesc în întreaga sa operă, nu disociate în lucrări diferite, ci coexistînd înlăuntrul unei aceleiași bucăți, cele romantice predominînd în operele sale de început, cele realiste impunîndu-se odată cu apariția dramei « Răzvan și Vidra ».

Glorificarea eroilor istorici naționali în scopul determinării unei mișcări eroice de transformare în actualitate[2], idealizarea trecutului din punctul de vedere al vitejiei naționale (și nicidecum idilizarea raporturilor sociale din trecut), pentru a găsi răspuns la problemele actuale, cu perspectivă deci în actualitate, toate acestea precizează atitudinea critică față de prezent a aceluia care, la moartea lui Eminescu, exclamă: « el va trăi, deși a murit nebun; vor muri însă pentru vecie nenumărați înțelepți, care au lăsat, lasă și vor lăsa tot-d-a-una să înnebunească un Eminescu », sau care, înaintea autorului Scrisorii a III-a, se întreabă: « Unde sînt Asanii, Mircii, Ștefanii, Mihaii . . . » etc.

Prin formația universitară a lui Hasdeu la Harkov, prin operele sale de început, este transmisă literaturii romîne concepția romanticilor revoluționari ruși, în special a lui Pușkin și Lermontov, mai tîrziu și aceea a scriitorilor grupați în jurul revistei « Sovremennik », Gogol, Turgheniev, Gonciarov, pe urmă Tolstoi. Această concepție stă la baza alegerii unui motiv istoric din trecutul național în scopuri protestatare, iar nu cu tendințe evazioniste, ca în romantismul conservator. Nu sînt aduse pe scenă obiceiuri patriarhale, forme de viață idilice, în antiteză cu frămîntările prezente, ci tocmai acele perioade care oferă corespondențe directe cu actualitatea, prin care se vizează la exaltarea spiritului patriotic. În conformitate cu aceste puncte de vedere, izvorul de inspirație al dramei istorice a lui Hasdeu e, în primul rînd, trecutul romînesc și literatura populară cu cîntecele și baladele ei. Drama istorică a lui Hasdeu are un caracter protestatar, avînd ca punct de plecare mînia față de situația socială contemporană; de aceea ea recurge de preferință la secolul al XVI-lea moldovenesc, « unul din perioadele cele mai oligarhice din analele Romîniei », de « luptă de ură între boieri și popor, între cei avuți și cei săraci, între cei apăsați și cei ce apăsau », după cum se exprimă însuși Hasdeu în prima prefață la « Răzvan și Vidra ». Trădarea, umilința, oscilația, sînt aspecte tipice inevitabile în viața politică a unei Moldove decăzute sub domnitori slabi, lacomi, gata să jertfească pentru profitul lor gloria țării. Analogia, corespondențele directe cu actualitatea secolului al XIX-lea stabilește critica stărilor sociale și a abuzurilor din trecut, care dezvăluie de fapt tare persistente în contemporaneitate: starea țărănimii în Șerbie, rivalitatea partidelor boierești pentru putere, robirea față de Poartă, renunțarea la reforme, înăsprirea exploatării.

Simpatia pentru oamenii simpli, țărani ori țigani, interesul pentru creația populară, folosirea și prelucrarea temelor și formelor folclorice, inserarea în cuprinsul dramei a cîntecelor sau jocurilor populare (de exemplu Călușarii, în « Domnița Rosanda », cînticelul satiric din actul I sau urătura din ultimul

---

[1] Teatru — « O palmă pentru un sărutat », în « Traian » (red. resp. Hasdeu), 14 august 1869, nr. 46.

[2] Rosanda: « Nimic nu aprinde dragostea pentru țară ca slava strămunilor, ca dorința de a nu fi mai pe jos de moșii și strămoșii noștri, ca rîvna de a lăsa și noi o pomenire fiilor și nepoților. Trecutul este ușa viitorului! Mi-e dragă Moldova . . . pentru că Moldova este țara lui Ștefan cel Mare! » Domnița Rosanda, act. III, scena I, în Familia », nr. 23—25, 29—31, 36—37, Pesta, 1868, republicată în « Sarcasm și ideal », 1897, sub titlul « Femeea ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

act, în « Răzvan și Vidra »), sînt caracteristici care se regăsesc la autorii ruși. De asemenea motivul de dragoste adus în prim plan (« Domnița Rosanda »), reminiscențele biografice ale autorului, care-și îndreaptă atenția asupra acelor figuri din istoria țării care au avut legătură cu străbunii lui și asupra acelor firi întotdeauna dramatice prin faptele lor, cu o viață agitată care se încheie în chip tragic, sînt tot înrîuriri romantice pușkiniene.

Se poate afirma deci că nu numai concepția, ci și procedeele romanticilor revoluționari sînt asimilate.

În drama istorică, temperamentul pasionat și dramatic al lui Hasdeu îl servește. Imaginația lucrează, fără însă a altera faptul istoric în ansamblul său, a cărui prezentare dramatică nu exclude fantezia creatoare proprie a autorului atîta vreme cît nu contrazice sensurile forțelor sociale de dezvoltare. Dimpotrivă, trecut prin imaginația autorului, faptul istoric poate căpăta consistență și putere de caracterizare mai pregnantă.

În acest sens e interesant pasajul din prefața la ediția a II-a a dramei «Răzvan și Vidra »:

« În sfîrșit mă vor întreba unii: de ce n-am lăsat pe Răzvan să domnească cinci luni, precum a domnit în realitate și de ce nu i-am permis a muri în țeapă? Răspunsul e lesne de făcut. Pe de o parte, într-o dramă cinci luni este un singur moment, pe de altă parte, nimic nu poate fi mai puțin dramatic decît o țeapă. Istoria ne spune în bloc că Răzvan domni « foarte puțin și muri în mod tragic în urma unei bătălii cu invazia polonă »: ei bine! opera mea nu contrazice deloc aceste două fapte sintetice ».

O lume înrudită populează cele trei drame istorice ale lui Hasdeu: « Răposatul Postelnic » (1862), « Domnița Rosanda » (1865), « Răzvan și Vidra » (1867). O aceeași imaginație le-a creat întru aceleași scopuri; folosindu-se de întinse cunoștințe istorice, el se lasă furat de o fantezie viguroasă, lucrînd în contraste de bine și rău, de personaje simpatice și odioase, după tiparul romantic.

Femeile (Vidra, Rosanda, chiar și Safta) au toate trăsături de caracter bărbătesc, o forță activă, o energie, o hotărîre și o inițiativă, necunoscute în repertoriul romînesc de pînă atunci, atît de bogat în personaje mediocre, lipsite de pasiuni, ori cel mult mișcate de ambiția parvenirii sociale prin mijloace imorale. În dramă, Hasdeu descoperă caractere feminine de o înălțime pe care nu o cunoștea scriind « Duduca Mamuca ».

O concepție pe care Hasdeu, cu « Răzvan și Vidra », o impune pentru prima dată în teatrul romînesc, este aceea a masei înțeleasă ca erou hotărîtor în desfășurarea istorică. Tratarea pe scenă a maselor, a sentimentelor mulțimii este, ca și în « Boris Godunov » de Pușkin, soluționată artistic prin diferențierea în tipuri anonime dar destul de individualizate ca să trăiască fiecare în parte și toate în bloc, purtînd un simplu număr de ordine: tîrgovețul I, II, III, ostașul I, II, III etc.

Drama romînului înstrăinat fără voia lui, care duce dorul nostalgic al Moldovei mult iubite, așa cum reiese și din tirada Rosandei (actul II, scena 13), chiar din acea singură pagină păstrată din schița dramatică « Arbore » (cuvintele Zandei) și mai ales din începutul cîntecului IV, din întreitul dor de răzeșie al Răzeșului, de codru verde al lui Vulpoi, de toată țara al lui Răzvan, dovedește încă odată că la baza lucrărilor dramatice ale lui Hasdeu a stat o concepție comună, aceea a altoirii, pe piesa istorică, a dramei eroice patriotice, menite să exalte sentimentul național.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Influența realiștilor critici ruși se îmbină de cele mai multe ori cu influența romanticilor revoluționari. Critica societății, prin prezentarea realistă pe baza unei munci stăruitoare de documentare științifică apare cu mai multă claritate și forță explozivă în « Răzvan și Vidra », cu precădere în cînturile I și II, unde conflictul dramei se naște din lupta socială, și unde tendința lui Hasdeu de a reliefa contradicțiile de neîmpăcat dintre popor și boieri reiese evidentă.

Chiar într-o operă de debut, cum este drama « Domnița Rosanda », dedicată Rusiei, « patriei mele de a doua », care păstrează un caracter predominant romantic prin eroina titulară, această frumoasă Elenă a cărei viață a tentat nu numai pe Hasdeu, care călca, la rîndul său, pe urmele lui Asachi[1], ci și pe N. Gane, mult mai tîrziu pe Sadoveanu, foarte recent pe Al. Kirițescu, pentru a ne limita doar la literatura noastră, — chiar în « Domnița Rosanda », găsim foarte multe aspecte de critică realistă[2], elemente de demascare a abuzurilor clasei dominante; turpitudinea de la curtea grecului Vasile Lupu, corupția, mita[2], repetate atacuri anticlericale[3].

Anticlericalismul lui Hasdeu, care se face simțit și în « Răzvan și Vidra », nu trebuie să surprindă, deși se manifestă la un om unanim cunoscut ca foarte credincios. Anticlericalismul nu exclude o puternică religiozitate: dovada cea mai convingătoare o constituie paragraful următor din actul de donațiune, (Monitorul Oficial, din 20 aprilie 1896, nr. 18, Fondul Iulia Hasdeu), care stabilește o distincție netă între cult și cler pe de o parte și esența religiei creștine pe de alta:

« Orice lucrare în direcțiune pessimistă sau cu o tendință ireligioasă, adică ateistă sau contra lui Christ, va fi respinsă; prin ireligiozitate însă nu se înțelege deloc combaterea clerului și a deciziunilor sau instituțiunilor bisericești post pauliane ».

Observația și pătrunderea critică asupra societății a lui Hasdeu se cristalizează într-un mod elocvent în conceperea « caracterului avar și laș » al lui Sbierea, boier de sînge, în contrast violent și cu puternic relief cu mărinimia și vitejia « țiganului » Răzvan. În Sbierea — acest precursor al lui Hagi-Tudose — Hasdeu a reușit să ne dea monstruosul portret al unui om condus de o singură dorință atotstăpînitoare: setea de bani. Autorul ne arată înspăimîntătoarele ravagii ale acestei patimi în viața și acțiunile avarului.

Realismul critic, posibil din partea unui veșnic nemulțumit, este în plus natural la un scriitor progresist, antifeudal și antioligarhic, care simte nevoia adevărului și autenticului pentru a distruge tot ceea ce se opune mersului înainte al societății.

Privită și sub aspectul ei romantic revoluționar, și sub aspectul ei realist-critic, și într-un caz și în celălalt, opera și activitatea dramatică a lui Hasdeu certifică o artă angajată în slujba progresului social, iar violentele atacuri și defăimări ale Junimii, prin P. P. Carp, cu prilejul apariției piesei « Răzvan și Vidra », nu fac decît să o confirme.

Înainte de a încheia cu concepția lui Hasdeu privind drama istorică, să ne oprim asupra metodei sale de lucru.

---

[1] Și problema țiganilor, atacată în « Răzvan și Vidra » fusese atinsă de Asachi în Țiganii — idilă cu cîntece Iași 1856.

[2] Milescu, Domnița Rosanda: actul I, scena 3

« Merge iute, iute ca o roată pe osie . . .
Firește cînd osia se unge din cînd în cînd » . . .

[3] Ibidem, actul II, scena 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aprecierea și considerația deosebită pentru valoarea educativă a dramei istorice îl împing pe Hasdeu să dea o mare importanță respectării stricte a adevărului istoric sub toate raporturile. Iată ce spune el în lungul și din nefericire neterminatul (deși ocupă un mare număr de pagini [1]) pamflet « Mișcarea literelor în Eși »:

« Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plăpînde, cu repegiunea adevăratului trai, cu spontaneea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului; apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un Götz von Berlichingen, sau un Lodovico Moro. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna unui Barante drama și numai drama respinge de la sine și monotonia și sistema; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. « Poezia dramatică — zicea marele Bacon, sînt acum trei secole — este o istorie văzută: ea ni arată de față ceea ce în istorie ni se arată în trecut ». Însă nu toate dramele istorice sînt drame istorice: adesea numele ne înșeală. Nu e deajuns a dialogiza un fapt, a împărți dialogul în acte și-n scene, a presăra ici colo în paranteză cîte un cuvînt al-de « se scoală », « intră », « iese » etc.; a da persoanelor nume adevărate sau quasi. . . nu e de ajuns atîta pentru a crea o dramă istorică! Pe lîngă adînca cunoștință a artei dramatice în genere și pe lîngă un mare fond născut de gust și de imaginațiune, pe lîngă ceea ce se cere de la tot autorul dramatic, mai trebuie studiul epocii dramatizate din toate punctele de vedere. În « Petru Rareș » al d-lui Asachi nu vedem absolutamente nici una din aceste condiții sine-qua-non. D-l Asachi n-are nici o idee despre ceea ce-i drama ca artă, d-l Asachi se arată lipsit de orice gust și de orice imaginațiune, d-l Asachi nu cunoaște cît de puțin timpul lui Petru Rareș. Așadar, producerea d-sale nu este dramă istorică! Ce-i dară? Un x, o cîtime necunoscută, în care începutul e un monolog din 117 rînduri cu litere mărunte; neologismele cele mai proaspete sînt puse alături cu arhaismele cele mai uitate, cu « aprozia » (vitejia), cu « vinceala » (biruința) etc.; țăranii vorbesc lătinește; țara se află sub o caimacamie interimară de trei; răzeșii discută despre republica romană; rutenii, « huțuli » din Bucovina sînt metamorfozați în romîni; se citează « macchiavellismul și utopia », deși cartea lui Macchiavelli se tipări deja după întronarea lui Petru Rareș și măcar că Utopia lui Toma More, apărută atunci abea de cîțiva ani, nu se prea răspîndise încă nici în apusul Europei; soldații fac clasificarea crimelor în private și publice; se prezintă un dentist în Moldova din începutul sutei XVI, care pune dinți artificiali la cucoane bătrîne; se agită chestia averilor mănăstirești; moartea domnilor se numește « un eveniment rar în istoria Moldovei », se descrie « sufrajul universal și drepturile de alegător »; toți boierii moldoveni se laudă a fi « filozofi stoici »; logofătul Trotușeanu strigă:

« Apelez în regulamentul Adunării de a păși la ordinul zilei. . . ». Din toate astea, fără vr-o altă analiză (le jeu ne vaut pas la chandelle) vă puteți încredința că scena se petrece în anul 1863, iar nu în 1529, că principalul personaj e d-l Asachi, iar nu Petru Rareș; că drama e tipografică, iar nu istorică ».

Istoricul nu-și cruță niciodată efortul de a reconstitui o epocă, un personaj, o legendă, folosind toate documentele (toate « fontînele »), chiar cele în aparență cu totul neînsemnate. (Aceeași metodă este aplicată și la evenimentele

[1] « Lumina », II, p. 89 — 104; III, p. 1—16, 50—68.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contemporane — vezi « Mișcarea literelor în Eși »). Hasdeu era omul care respecta sincer « documentul », avînd o mare venerație față de concret, dar după ce-l edita și-l cerceta conștiincios, îl *interpreta* cu inteligență și imaginație, îl silea să « spună » tot ce știa despre locul și timpul de unde a fost rupt.

« A citi în trecut și în prezent prin puterea unei colosale imaginațiuni care, bazîndu-se pe puține fragmente, reconstituie deodată un întreg grandios, este cea mai sublimă sforță, în care reușește de abia unul dintr-o sută de poeți! Știința înregistrează numai ceea ce știe; poezia ghicește ceea ce nu știe; și se poate întîmpla ca știința să vină mult mai în urmă spre a constata prin fapte ceea ce poezia descoperise deja prin inspirațiune »[1].

Pe scenă, Hasdeu înțelege să utilizeze obiceiuri autohtone, tradiții, pentru a completa tabloul istoric prin reconstruirea vieții sociale, pentru « o mai deplină plasticitate » (cum spune în prefața la « Rĕposatul Postelnic ») care convinge pe spectator. Fixarea cadrului social este o preocupare prezentă la Hasdeu și în comedia satirică cu subiect actual; orologiul cu cocoș din locuința lui Hagi-Pană (« Trei crai de la răsărit ») sau gravura cu Ierusalimul sînt semnificative și utile în acest sens.

El găsește apoi corect și necesar să indice în prefețe[2] și trimiteri sau note istorice toate izvoarele, letopisețe autohtone, lucrări străine, legislații, acte arhivistice (vezi apendice la « Răzvan și Vidra »), ca și împrumuturile din Plaut, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Niccolini, Manzoni (« Rĕposatul Postelnic »).

Munca stăruitoare de documentare științifică urmărește cunoașterea adîncită a condițiilor istorico-sociale. Înainte de apariția în nr. 6 al revistei « Din Moldova » a piesei « Rĕposatul Postelnic », Hasdeu publică în aceeași revistă o serie de studii istorice monografice: « Petru Rareș », « Ionașcu Vodă », « Despot », « Petru cel Șchiop », privind secolul al XVI-lea, care dovedesc că autorul se familiarizase deplin cu această epocă.

În legătură cu figura domniței Rosanda și cu curtea lui Vasile Lupu, Hasdeu citește în prealabil și confruntă cronicile ucrainiene și moldovenești, unde povestea despre nunta domniței e prezentată în diferite culori, ca și pe cele polone, pe care le poate studia cu prilejul misiunilor culturale în Polonia (Leopole, Cracovia) din vara anului 1861. De asemenea cunoaște poemul poetului polon Galli (sub pseudonimul de Edward Maryan): « Tymofiej Chmielnicki, fragment historyczny z XVII st » (1842), cu introducerea istorică, care-l precedă.

Munca de laborator a lui Hasdeu pentru desăvîrșirea operelor sale dramatice nu se încheie aproape niciodată cu prima apariție a unei lucrări. Cei care urmăresc variantele textului la « Răzvan și Vidra » înțeleg cu cîtă trudă și dragoste de artist Hasdeu a îmbunătățit necontenit, refăcînd și perfecționînd forme și versiuni vechi. Acest neîncetat efort de desăvîrșire, ca și dorința de a pune în valoare tot ceea ce a suscitat interes la un moment dat, explică faptul că mai nici un subiect atins de Hasdeu în tinerețe nu rămîne pe urmă fără întrebuințare.

În genul comediei satirice, Hasdeu, absorbind toate elementele literaturii antecedente, face din nou critica societății burgheze, a negustorilor cu înclinații cosmopolite, care oferă atîta material pentru spiritul său mușcător.

---

[1] Evreul în Shakespeare, în « Columna lui Traian », I, 1870, nr. 14.

[2] « Afară de acestea, pentru a completa tabloul istoric al epocei, am găsit loc de a schița unele instituțiuni și obicee, neatinse de cronicarii noștri, dar conservate, din întîmplare, în documente, în legislații, sau în tradițiuni » (Pref. din 1867 la « Răzvan și Vidra »).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Umorul și satira lui Hasdeu devin, în « Trei crai de la răsărit » (« Ortonerozia »), ca și în coloanele ziarului « Aghiuță », arme neiertătoare de dezvelire a relelor sociale și își găsesc aici o nimerită desfășurare.

Hasdeu apreciază realismul critic în genul satiric, după cum reiese din articolul « Ură lacrimă între rîsuri »[1], în care deplînge moartea poetului Depărățianu, a economistului Marțianu, a romancierului N. Filimon, dar mai ales din « Mișcarea literelor în Eși ». Aici îl judecă pe Alecsandri în primul rînd după valoarea comediilor sale, în care regăsește oglindită întreaga realitate socială romînească a vremii: în politică, în literatură, în familie. Pentru fidelitatea față de adevăr, comedia lui Alecsandri, notează cu plăcere Hasdeu, displace și « spiritelor liberale » și « spiritelor retrograde », care nu pot forma două tabere, «... ci sau numai una, sau mii de mii. Ei formează numai o tabără pentru că steagul lor comun este egoismul; ei formează mii de mii de tabere pentru că egoismul e lucrul cel mai individual în lume. De aceea vedem la noi că, de îndată ce « interesul poartă fesul », apropie pe un retrograd de un liberal și vice-versa; retrogradul nu se mai îngrijește de ceilalți ai săi, nici liberalele nu-și mai bate capul cu amicii săi politici; ci ei doi se îmbrățișează ca frați gemeni, și-și dreg trebușoarele în armonie, pînă la a doua zi sau și mai curînd, cînd « Baba » schimbă cojocul. Iată starea socială, descrisă în drama d-lui Alecsandri; descrisă numai cum descrie d-l Alecsandri, adică descrisă măiestrește! »

Astfel Hasdeu apreciază în comedia lui Alecsandri — și faptul e revelator și pentru propria sa concepție despre comedie — sursa de inspirație, puterea de reflectare, sensul satiric al reflectării și mai ales direcția loviturii sale. Societatea contemporană oferă atîtea aspecte de criticat, încît «... în loc de a învinovăți pe d-l Alecsandri de a pinge starea noastră socială cu culori prea negre (precum făcea an-terț « Ateneul romîn » al lui V. Alesandrescu, à propos de « Clevetici », « Demagogul », « Rusaliile în satul lui Cremene »), noi l-am acuza mai de grab de a fi încă prea blînd pentru « greșelile » noastre ».

Urmînd intențiile lui Hasdeu, comicul de caracter al personajelor și al limbajului lor, comicul acțiunii converg, în « Trei crai de la răsărit », întru satirizarea politică, socială, economică, a burgheziei din imediata actualitate a lui Hasdeu. Crearea tipurilor Hagi-Pană, Marița, Jorj, Numa Consule, Trandafira, dovedesc puterea de observație critică și mijloacele de selecționare ale autorului ca și punctul său de vedere în perspectivă; devierile de vocabular ilustrează, dincolo de problema limbii pe care Hasdeu știa s-o subordoneze ideii, anumite moravuri și ambiții sociale, surprinse pe viu în ceea ce au mai tipic. Dar personajele și situațiile din comedia lui Hasdeu nu sînt tipice numai pentru anii 1870—1880, ci pentru întreg secolul al XIX-lea: ele revin în întreaga comedie originală a acestui secol, de la Facca, Bălăcescu, Costache Caragiale, la Alecsandri și Ion Luca Caragiale.

Există în « Trei crai de la răsărit » un mare număr de motive pe care geniul lui Caragiale le-a prelucrat și cărora le-a dat o deosebită valoare literară: ridicolul luptelor politice, denaturarea ideilor progresiste a căror esență nu e pătrunsă de cei care se pretind că le reprezintă, corupția mediului social, limbajul căutat al lui Jorj, un Rică Venturiano « in spe », ba chiar enumerația limbilor pe care le vorbește Numa Consule: « *Lătinește*, spănește, tălienește, *lătinește*, franțuzește, *lătinește*. . . » (Trandafira), amintește de socoteala steagurilor a lui Pristanda.

---

[1] « Satyrul », 17 februarie 1866, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coincidențele și asemănările ce se pot stabili în întreaga comedie a secolului al XIX-lea confirmă în fond tipizarea, care rămîne elementul principal al dramei ca și al comediei realiste.

În ceea ce privește limba folosită în teatru, Hasdeu dovedește aceeași scrupulozitate care îl caracterizează în general în muncă. Autorul dramatic este servit de filolog atunci cînd acordă o mare importanță modului de exprimare și vocabularului personajelor sale. Limba este înțeleasă ca un excelent mijloc de caracterizare și, în precizarea cadrului social, care rămîne o preocupare permanentă a lui Hasdeu în toate piesele sale, ea joacă un rol de frunte. În drama istorică, respectarea limbii vorbite în epoca respectivă (studiată temeinic și analizate elementele sale constitutive în documentele vremii) devine o problemă a adevărului istoric:

« Din punctul de vedere literar am avut a mă lupta cu dificultatea versificațiunei, sporită astădată prin o altă dificultate și mai mare, anume aceea de a scri în limba romînească din secolul XVI, fără neologisme și fără inversiuni moderne[1] ».

În «Răzvan și Vidra» Hasdeu folosește cu discernămînt științific topica romînească a secolului al XVI-lea; arhaismele nu abundă însă, limba nu imită în mod forțat cronicile, întrucît limba din letopisețe nu era nici ea limba *vorbită* ce se cere în teatru, așa încît impresia este de viață autentică.

Cu siguranța omului care are dreptate își bate Hasdeu joc de « aprozia » ori « vinceala » lui Asachi (« Mișcarea literelor în Eși »), de acel « apelez în regulamentul Adunării de a păși la ordinul zilei » al unui logofăt de la 1529.

De asemenea combate abuzul de jargon străin, grecesc, evreesc, nemțesc, franțuzesc, lipovean, armenesc, din teatrul lui Alecsandri (tot « Mișcarea literelor în Eși »), socotindu-l de un comic forțat, ieftin, grav pentru că rămîne inaccesibil marelui public și astfel caracterizarea scapă spectatorului:

« babilonie, fie-ni iertat cuvîntul, care nu e nicidecum comică, căci de s-ar cuprinde comismul în atîta, apoi orișicine ar putea deveni Molière sau Goldoni « à coup de dictionnaire », care e și mai puțin caracteristică, căci caracterele sînt firește, ceea ce nu-i oscur ».

În teatrul său, limba se mlădiază după oameni într-un chip fericit: hoții vorbesc argotic:

« Bagă sama căpitane! Noi nu te-am ales pe tine
Ca să te pupi cu boierii și să ne dai de rușine!
O VOCE: Țiganul se prea gurguță! »
(« Răzvan și Vidra », Cîntul II)

Limbajul țăranilor este plin de umor, apăsat, presărat cu proverbe:

RĂZEȘUL: « Îi ziceam eu: măi Răzvane, nu pleca! Nu fi nebun
Decît orice trai în lume, traiul codului-i mai bun
Of! Nu vru să mă-nțeleagă! Și tu știi a cui e vina?
Așa-i cînd capra-i în frunte poruncind în loc de țap:
Așa-i cînd bărbatu-i coadă, așa-i cînd muierea-i cap!
Din dobitoacele toate numai matca la albine
N-are cusur ca stăpînă . . . celelalte, vai!
VULPOI: « Vezi bine! »
(« Răzvan și Vidra », Cîntul III)

[1] Prefața din 1867 la « Răzvan și Vidra ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Șleahticii poloni vorbesc infatuat, latinizant, («Răzvan și Vidra » Cîntul III). Cîntecul dorului de țară al lui Răzvan este liric, plin de avînt (Cîntul IV). Safta (« Domnița Rosanda ») se exprimă familiar, spontan, fără căutare, spre deosebire de Numa Consule de pildă (« Trei crai de la răsărit »), care, plin de dispreț pentru romînească « lingua vulgare », folosește un jargon umflat cu maxime latinești, nu întotdeauna corect redate.

În mînuirea limbii Hasdeu arată o deplină stăpînire a tuturor resurselor ei și în același timp o profundă cunoaștere a oamenilor. Limba rămîne însă pentru Hasdeu un mijloc de caracterizare (« un accesoriu, un plus ») și nu un scop în sine. De aceea la Hasdeu nu se întîlnește niciodată acea abundență verbală care obosește atenția, copleșește auzul și în cele din urmă descurajează curiozitatea spectatorului. Cîte un singur cuvînt, esențial, bine articulat luminează acțiunea, definește caracterele. Prin simplitatea, limpezimea, concizinea ei, limba este teatrală.

După examinarea unor probleme care au fost în fond de creație literară, dar care au dovedit preocuparea lui Hasdeu pentru dezvoltarea unui valoros repertoriu original, să trecem și la criteriul după care Hasdeu judecă pe actori și felul în care apreciază el arta scenică.

Viața teatrului o asigură, după repertoriu, actorii, și pentru această răspundere se cere în profesiunea de actor seriozitate, conștiinciozitate, corectitudine, dragoste și dăruire. Nimic nu suplinește munca și pasiunea artistică, iar actorul de la Bobino, căruia i se iau hainele strălucitoare, nu mai are cu ce dovedi calitatea de împărat. Nevoia unei pregătiri serioase face indispensabilă o școală în care actorii să învețe să adîncească un rol.

« Care să fie oare cauzele descreșterii actuale a scenei romîne, deși au crescut fără comparație mijloacele teatrale de tot felul?

Nu trebuie multă bătaie de cap spre a descoperi sorgintea răului.

Atunci teatrul nostru avea o *școală* și încă ce școală! Heliade, Aristia, Alecsandri, Kogălniceanu, Negruzzi, descindeau după culise pentru a explica actorilor rațiunea tuturor cuvintelor și tuturor mișcărilor, finețele și delicatețele rolului»[1].

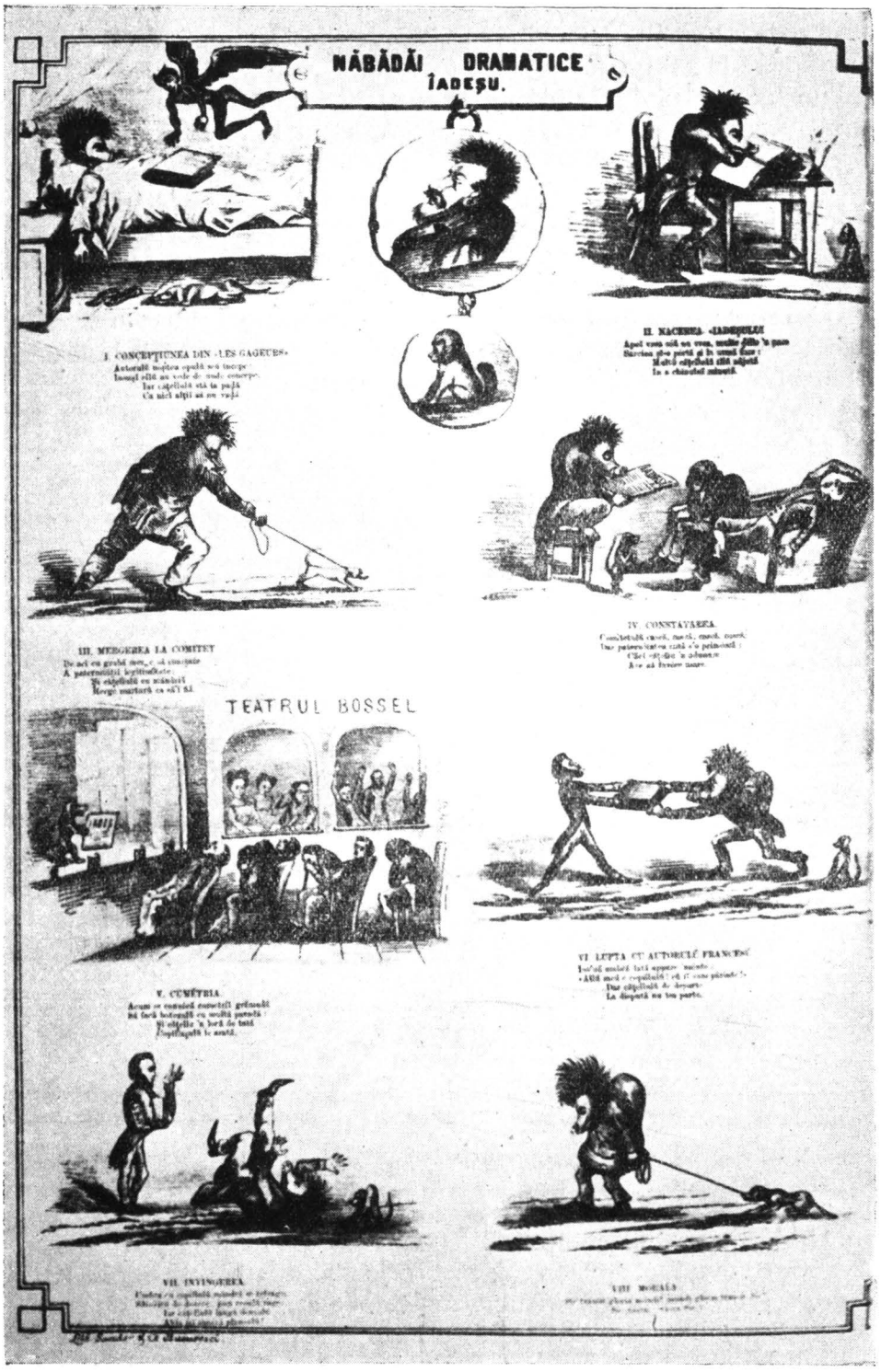
Fără a căuta a atrage atenția asupra persoanei sale proprii prin clovnerii, actorul e dator să subordoneze jocul său acțiunii piesei și să nu uite o clipă că nu e decît o parte componentă a ansamblului, că scopul spectacolului e coeziunea acestui ansamblu la care contribuie în parte jocul său. De aceea el este dator să păstreze o aceeași tensiune de la începutul și pînă la sfîrșitul spectacolului, fără a permite vreo alterare în joc de care s-ar resimți întregul.

« Fără a face nici o observație asupra jocului d-nei Constantinescu, care a fost prea bine, și fără a mai lăuda pe d-l St. Vellescu, care a fost ca totdeauna escelent în rolul de general, vom critica aspru lipsa de școală și mai cu seamă lipsa de respect pentru public, de care sînt bîntuiți cea mai mare parte dintre artiști (sic) ce interpretau în ultima seară pe « Ștrengarul Parisului ».

Cînd se vor convinge oare d-lor că epoca « tumbelor » a trecut și că acum, mai înainte de toate, rolurile trebuiesc *în-vă-ța-te*: că toți actorii, ce joc într-o piesă, nu sînt decît sunetele unui aceluiași corp, ce este animat de un singur suflet și că fiecare din dumnealor trebuie nu numai să urmeze, dar încă să împartă toate sentimentele celorlalți în tot timpul piesei, iar nu să privească pe cutare ori cutare spectator și să nu spună «cîte ceva » decît cînd suflerul le va da semnal

[1] Teatrul Romîn, semnat Wang-Pon-Ki, în « Satyrul », 10 mai 1866, nr. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Caricaturile «Năbădăi dramatice » din pagina finală a numărului 1, 6 februarie 1866, din « Satyrul », sînt prilejuite de spectacolul de la Teatrul Bossel cu comedia într un act « Jadeș », de Pantazi Ghica. După cum reiese și din comentariul lui San-Huang-Ki, alias N. Nicoleanu, din interiorul aceluiași număr al « Satyrului », piesa, a cărei originalitate e contestată, care numără printre personaje și un cîine, e cu totul neizbutită. După cum indică sumarul din prima pagină a ziarului, caricaturile sînt executate de Ki-Chiu-Ki, iar cupletele de Puang-Hon-Ki (Hasdeu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din toată puterea vocii. D-aci vine monotonia spectacolului; d-aci desgustul d-a revedea o piesă jucată; d-aci moartea teatrului »[1].

Funcția actorului e dublă: pe de-o parte e ținut să respecte textul, pe de altă parte comunică, valorificînd *scenia*, conținutul lui. Astfel un actor bun are posibilitatea să îmbogățească scenic, prin interpretare, un caracter inițial sărac.

« Ca joc, « Pasagiul » fu interpretat de minune. În adevăr, este o minune și o minune mare, de a interpreta foarte bine o piesă ce nu se prea înțe-lege »[2] . . .

Un actor poate de asemenea ajunge la tipizare prin căutate sublinieri; tipizarea actorului însă nu va depăși intențiile autorului și niciodată un general într-o piesă franceză nu apare tipic pentru generalii romîni!

Frontispiciul revistei « Satyrul »

« D-l Vellescu din contra, jucînd un personagiu bătrîn și paralitic, la fiecare pas și la fiecare cuvînt își atrăgea aplauzele cele mai « rumegate »; căci pasul unui bătrîn, după calculele matematicului englez Wallis, durează 32 de secunde, iar cuvîntul unui paralitic să tărăgănează secunde 21 și jumătate; astfel că d-l Pascaly făcea giurul scenei și recita o pagină întreagă pînă ce d-l Vellescu mișca piciorul și deschidea gura.

Am auzit francezi extaziați de-naintea jocului d-lui Vellescu și repetînd cu mulțumire: iată tipul unui adevărat general! Am auzit cu neîncredere: nu

---

[1] Cronica spectacolelor, semnat Se-Pu-Ki, în « Satyrul », 1 mai 1866, nr. 13.

[2] Societatea Actorilor Romîni (Misterele Passagiului), semnat Puang-Hon-Ki, în «Satyrul», 12 martie 1866, nr. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

văzurăm niciodată un asemenea general! Pe semne generalii romîni nu sînt nici bătrîni nici paralitici . . . »[1]

Ca și pentru autorii dramatici, punctul de plecare al actorului trebuie să fie viața, adevărul. Hasdeu se pronunță în toate cronicile dramatice pentru o interpretare realistă, lipsită de emfază și artificii, firească, interiorizată, prin aceasta convingătoare. Timbrul, dicțiunea, mimica, au în acest sens o mare importanță și nici un nume, nici un patronaj, nu poate acoperi în arta actorului o abatere de la natural.

«D-l Carageali (este vorba de Iorgu Caragiale — *A.C-F.*) este un comic de prima ordine, un comic fără a esagera, fără a ieși din natură, fără a se arunca în farsă.

D-l Dragulici fusese elevul favorit al d-lui Millo, adecă comic peste măsură, acuma însă am putut observa în jocul d-lui o tendență vederată de a scutura jugul moral al fostului director de teatru: făcînd un pas înainte pe această cale și d-l Dragulici va atrage aplauze meritate, cu atît mai vîrtos că, pe lîngă talent și experiență, d-lui posedă un organ foarte sonor, ceea ce cam lipsește d-lui Carageali »[2].

« Dacă nu ca poet, încai ca artist dramatic, Pascaly a știut să atragă la teatrul eșean un public fabulos în analile scenei noastre. Jocul său e non-plus-ultra patetic: se cunoaște că actorul simte rolul său și cîteodată îl simte chiar mai mult decît ar trebui spre a rămîne credincios naturii. Principalul neajuns al lui Pascaly e de a vorbi prea repede: și iroii gîndesc mai înainte de a se rosti și, prin urmare, ei nu pot vorbi *în fugă ca de pe carte*. Mai are d-lui pe « ei bine », întrebuințat mai la tot cuvîntul, ca « țupa-lupa » unui cîntec (precum directorul trupei, comicul Bălănescu, are pe « he? »).

. . . . . .

d-l Gheorghiu are un glas de zimbru; dumnealui e de suferit în rolul lui Ghiftui în « Doi morți vii », de cartofor muntean în « Cucoana Chirița » . . . dar nu poate cînta, nu vorbește cu o intonare naturală și face rea întrebuințare de tufoasele sale sprîncene, mișcîndu-le neîncetat în sus și în jos încît îți vine a-i dori o — « călătorie sprîncenată » — de pe scenă —... D-na Pascaly e sublimă în roluri de une femme de trente ans, dar n-ar trebui s-o împingă dorul de a juca pe domnișoara ș-apoi ar fi mai bine ca dumneaei să vorbească ceva mai repejor, iar nu: « duu-cee-saa ».

O potrivire fizică e de asemenea necesară între actor și rolul interpretat; iată ce spune Hasdeu despre actrița Merișescu, pe care ne-o închipuim jovială și bine hrănită:

« D-na Merișeasca e unică în « Cucoana Chirița », în « Doi morți vii », în « Rămurea »; dar nu e nicidecum la locul său în roluri dramatice de « mume suferinde »: suferința n-are în veci volumul doamnei Merișescu ».[3]

Un actor nu poate cultiva în sine orice rol, după cum poate excela în anumite genuri. E probabil că pe actrița Constantinescu, Hasdeu o revendica în « Vidra ».

« D-na Constantinescu a jucat într-un mod superior în actul I cînd respinge amorul lui Campbell; la finalul actului II, cînd cere de la rege iertare pentru soțul și copiii săi; în actul III cînd obține grația unuia din cei trei osîndiți și nu știe pe care să aleagă: pe bărbat, pe fiul mai mare sau pe cel mai mic.

D-na Constantinescu ne place în genere în acele scene în care femeia devine mai mult decît femeie, căci vigoarea este în dumneaei

---

[1] Gamenul de Paris, semnat Puang-Hong-Ki, în « Satyrul », 13 februarie 1866, nr. 2.

[2] Societatea Actorilor Romîni (Misterele Passagiului) în « Satyrul », 12 martie 1866, nr. 6.

[3] Mișcarea literelor în Eși. « Lumina », II, 1863, nr. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caracterul principal al vocii și al manierelor. În scene gingașe, dumneaei pierde »[1].

Actorul preferat al lui Hasdeu rămîne însă Ștefan Vellescu, cu care a și colaborat în redacția ziarului « Satyrul ».

« În actul II, cu o furie reținută, vorbește cu regele amenințîndu-l cu mînia poporului; în actul IV, cînd cu o liniște gravă, ce convine unei fapte de conștiință, propune numele său fiicei lui Campbell; în actul V, cînd, cu pumnalul în mînă, cere seamă de la dușmanul său . . . d-l Vellescu ne-a probat că înțelege toate finețele animei umane, știind a le reproduce prin gust, prin cătătură, prin timbrul organului, prin contradicțiunile fizionomiei »[2].

În concluzie, B.—P. Hasdeu concepe teatrul ca o instituție culturală de primă necesitate, cu funcție militant-educativă. Decurge din însăși această premisă importanța unui repertoriu original, adecvat, care să servească propagarea ideilor pentru care trebuie să lupte teatrul: necesitatea reformelor sociale, critica regimului de exploatare al vremii, exaltarea patriotismului, promovarea producției populare. Preocupările estetice ale lui Hasdeu se concentrează asupra problemelor de creație dramatică, pe care le discută teoretic, dar pe care le și rezolvă artistic în propriile sale scrieri. « Răzvan și Vidra », de pildă, are o importanță îndoită: și ca valoare absolută în complexul operei lui Hasdeu și ca valoare relativă în dezvoltarea teatrului romînesc.

Hasdeu preia, continuă și îmbogățește cele mai bune tradiții ale dramaturgiei pașoptiste, pe cele două linii ale ei de dezvoltare: drama istorică și comedia satirică, pe care însă se altoiește influența rusă. Specificul luptei burgheziei — ruse și romînești — împotriva așezărilor feudale, condițiile istorice asemănătoare, formează o bază materială comună, prielnică dezvoltării unor aceloraşi criterii estetice, care explică rodnicia înrîuririlor rusești în literatura noastră.

Lucrările dramatice ale lui Hasdeu ilustrează lupta sa pentru un repertoriu original, axat pe realitățile sociale naționale — trecute ori prezente.

« Cum voesc dumnealor să fim mișcați din inimă de intrigile sau spiritul lordului sau marchizului cutare, care e născut și crescut într-o societate ce diferă cu totul de a noastră? »

Funcția propagandistică a teatrului o asigură realismul repertoriului, care presupune din partea autorilor cunoașterea vieții. La rîndul său, cunoașterea vieții presupune o documentare adîncită și adoptarea unei atitudini critice. Ideile se înlănțuie și decurg una dintr-alta. Ele sînt valabile nu numai pentru scriitor ci și pentru actor. Foiletonul pe care-l publică săptămînal în « Satyrul » arată că Hasdeu se ocupă asiduu de tot ceea ce este în raport cu scena; o vervă strălucitoare se aliază cu o știință exactă a condițiilor artei dramatice și scenice. Articolele lui aduc idei, expun păreri; spunîndu-ne ceea ce-i displace, ne indică ceea ce dorește în teatru.

Restaurînd viziunea estetică teatrală a lui Hasdeu, am căutat să punem în valoare și din acest punct de vedere contribuția pozitivă a acestui scriitor în cultura romînească a secolului al XIX-lea.

---

[1] Societatea Actorilor Romîni (Puritanii în Londra), semnat de Puang-Hon-Ki, în « Satyrul », 20 martie 1866, nr. 7.

[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ХАШДЭУ И ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Цель автора — определить место, занимаемое театром в мышлении и плодотворной деятельности Хашдэу.

Взгляды писателя на воспитательную, патриотическую, социальную и критическую роль театра, на гражданскую ответственность этого учреждения общественного значения, на источники художественного вдохновения, на правду в драматических произведениях и театральном искусстве с точки зрения средств искания художественных путей, языка, сценической выразительности, — все это ясно отражается в драматических произведениях самого Хашдэу, продолжающего самобытную традицию в двух направлениях развития нашей классической драматургии — исторической драмы и сатирической комедии, и непосредственно подтверждается в опубликованных различными газетами («Дин Молдова», «Лумина», «Сатирул», Траян») статьях, в которых обсуждаются задачи драматического творчества и специфика драматического и сценического искусства.

Эстетические и реалистические взгляды Хашдэу на театр послужили ценнейшим вкладом в развитие румынского театра второй половины XIX века и подготовили в самобытном румынском театре установку на критический реализм, возглавляемый И. Л. Караджале.

HASDEU ET LES PROBLÈMES DU THÉÂTRE

(RÉSUMÉ)

L'Auteur se propose de délimiter la place occupée par le théâtre dans la pensée de Hasdeu ainsi que dans sa prodigieuse activité.

Les idées de Hasdeu sur la mission éducative, patriotique et de critique sociale du théâtre, sur la responsabilité civique qui incombe à cette institution d'utilité nationale, sur les motifs d'inspiration des auteurs, sur le respect de la vérité dans l'œuvre dramatique tout comme dans l'art de la mise en scène et dans celui de l'interprétation (moyens d'investigation artistique, langage, expression scénique) se dégagent de son œuvre dramatique qui continue la tradition autochtone, embrassant les deux genres cultivés par notre théâtre classique: à savoir, le drame historique et la comédie satirique. Ces idées s'affirment, d'autre part, d'une manière directe, dans les articles publiés par Hasdeu dans différents journaux (« Din Moldova », « Lumina », « Satyrul », « Traian »), articles où il traite les problèmes de la création dramatique, les conditions spécifiques de l'art dramatique, de celui de la mise en scène et de l'interprétation.

La conception esthétique réaliste que Hasdeu a eue du théâtre a constitué une importante contribution au développement du théâtre roumain dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elle a ouvert la voie au réalisme critique, qui sera définitivement introduit dans le théâtre roumain par I. L. Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EDUARD CAUDELLA ŞI TEATRUL LIRIC ROMÎNESC

de ANDREI TUDOR

Activitatea și creația muzicală a lui Eduard Caudella marchează un moment important în istoria muzicii noastre, în dezvoltarea teatrului nostru liric. Ea nu poate fi despărțită de însăși viața muzicală a Iașului, de mediul cultural al cetății moldovene, în care el a trăit și a lucrat din 1861, cînd revine de la studii din străinătate, și pînă la sfîrșitul vieții sale.

Cariera și activitatea sa creatoare au fost determinate de însăși condițiile vieții culturale ieșene, de sensul în care se dezvolta muzica romînească și, în general, cultura noastră națională. Este semnificativ în această privință faptul că o seamă de muzicieni străini, veniți în țară cu trupele de operă italiene sau germane, le-au abandonat și s-au integrat în spectacolul muzical al teatrului romînesc, unde găsiseră mai favorabile condiții de dezvoltare a posibilităților lor. Este cazul lui Johann Andreas Wachmann care, venit ca șef de orchestră al trupei lui Theodor Müller, în 1833, rămîne în țară, devine directorul « Filarmonicii » lui Eliade, iar apoi unul dintre primii și principalii colaboratori ai teatrului romînesc, alături de Costache Caragiale. Aceeași evoluție este evidentă și la Francisc Serafin Caudella — tatăl lui Eduard — care începe prin a face parte din trupele Fourreaux și Frisch, dar mai tîrziu intră în orchestra permanentă a Teatrului Național din Iași, devenind apoi directorul conservatorului recent înființat în capitala Moldovei. Astfel, activitatea lor artistică se înscrie pe însăși linia de dezvoltare a vieții muzicale romînești. Și nu întîmplător urmașii acestora — Eduard, fiul lui Johann Andreas, și Eduard, fiul lui Francisc Serafin — au continuat pe această cale, contribuind la afirmarea culturii muzicale culte din țara noastră. Nici unul, nici celălalt n-au mai lucrat decît întîmplător cu trupele de operă străine, dar, în schimb, au colaborat intens la realizarea spectacolelor muzicale ale Teatrului Național, din care, cu încetul, s-a făurit teatrul liric romînesc.

La data revenirii lui Eduard Caudella în țară, viața muzicală a Iașului, aflată încă la începuturile ei, se desfășura îndeosebi pe planul teatrului liric. După stagiunile Fourreaux, Frisch, Barbieri etc., se succed altele, tot de operă străină, sub conducerea lui Rolla, Ademolo, Spiro și alții. Teatrul de operă străin se află încă în plină floare și se bazează îndeosebi pe publicul recrutat din protipendadă, din « înalta soțietate ». Paralel, însă, teatrul romînesc, creat de intelectualitatea progresistă în cadrul mișcării culturale, care a precedat revoluția de la 1848, — își continuă drumul lui ascendent, cu mai multă forță, după unirea Principatelor. Mai accesibil, fiindcă spectacolele erau jucate în romînește, Teatrul Național se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adresează unui public nou, în plină creștere, format din noile pături de negustori, meseriași, funcționari de la oraș.

De altă parte, la Teatrul Național, pentru a face față concurenței trupelor de operă străine, în spectacolul romînesc, muzica își cucerește un loc din ce în ce mai mare, ea devenind o componentă esențială a spectacolului. Teatrul are o orchestră permanentă, piesele repertoriului sînt însoțite de muzică de scenă — melodrame și uverturi — sau cel puțin de cuplete cîntate și coruri, astfel că muzicienii sînt din ce în ce mai solicitați să colaboreze la spectacolul teatral. Obligația de « a compune orice muzică se va cere, pentru drame, vodeviluri, feerii, balete, pantomine etc. »[1] devine o clauză contractuală pentru angajarea oricărui director al orchestrei Teatrului Național și o întîlnim atît la Al. Flechtenmacher și Johann Andreas Wachmann, cît și la toți cei care, ulterior, au deținut funcția de directori ai orchestrei Teatrului Național, la București, la Iași sau la Craiova.

În acest chip, spre deosebire de teatrul muzical străin, Teatrul Național, care își crea un repertoriu propriu — cu piese originale, adaptări, localizări — avea nevoie de colaborarea muzicienilor, nu numai în orchestră, ci și pe planul creației. De aceea, prin însăși condițiile procesului lui de creștere, teatrul romînesc oferea un teren mai larg și mai sigur pentru activitatea muzicienilor.

În ceea ce privește viața concertistică, ea ocupa un loc prea mărunt în peisajul muzical al Iașilor. Desigur că, pe vremea începuturilor muzicale ale lui Caudella, concertele nu mai aveau caracterul de spectacol-exhibiție din jurul anilor 1830, cînd, așa cum se menționează în « Albina » lui Asachi, « aleasa soție-tate » se pasiona pentru « flautistul orb Friebe »[2], pentru Paolo Vimercati, care « își executa producția pe instrumentul numit mandola lombarda, invenția sus-numitului »[3], sau se interesa de « orchestra bumbilor » — o colecție de « bumbi de frac din argint, armonizați pentru a produce prin ciocnirile succesive fortuite o melodie »[4]. E adevărat că prin Iași fuseseră și Franz Liszt și Clara Schumann și Jules Ghys, « un al doilea Paganini », poposind în cetatea Moldovei, în drum spre Petersburg sau Constantinopol. Dar aceste rare concerte ale soliștilor, sporadice, întîmplătoare, nu puteau, numai ele, constitui o viață muzicală, căreia nu-i dădeau consistență nici puținele reuniuni, mai mult mondene decît muzicale, din cîteva case boierești.

În această atmosferă, descinde, după studiile din străinătate, Eduard Caudella. Violonist format în școala germană a lui Hubert Ries, apoi elev al lui Delphin Allard, Lambert Massart și Henry Vieuxtemps, frecventînd în tot timpul șederii sale în străinătate în special concertele instrumentale și simfonice, avînd la activul său unele succese de artist-interpret, Eduard Caudella părea destinat, și prin talent și prin formație, unei cariere concertistice și componistice îndreptate spre muzica instrumentală. Pregătit pentru cariera de violonist-concertist, Caudella n-a găsit însă la Iași condițiile de realizare a talentului său violonistic. Așa cum s-a văzut, Iașul, ca de altfel și Bucureștii, nu putea oferi în acea vreme un debușeu unui artist-concertist. De altfel, în nici o țară, chiar cu un nivel muzical mult mai ridicat și cu un public amator mult mai larg, un concertist nu putea fi susținut numai de publicul țării sale, ci se putea menține ca atare numai intrînd în cir-

---

[1] D. C. Olănescu, Teatrul la romîni.

[2] « Albina romînească », Iași, 1840, nr. 13.

[3] Ibidem, nr. 25.

[4] Ibidem, nr. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cuitul larg al turneelor internaționale. Situația aceasta a dăinuit multă vreme și abia în zilele noastre, în condițiile create de regimul de democrație populară, cînd un public tot mai larg a obținut accesul la manifestările de artă, o carieră concertistică independentă a devenit nu numai posibilă, dar și necesară.

Fără îndoială, Eduard Caudella n-a avut acele însușiri strălucite, care să-l poată duce spre o mare carieră concertistică internațională. De altă parte, în mediul ieșean, atît de limitat, neînțelegător față de artiștii autohtoni, dar gata să îmbrățișeze pe orice artist venit cu consacrarea străinătății, Caudella n-a avut posibilitatea să se mențină și, cu atît mai puțin, să se dezvolte în diversele « concerte de binefacere » sau «cu binevoitorul concurs », atît de caracteristice vieții muzicale de-atunci — sau în concertele de muzică de cameră, pe care el însuși le-a organizat. Și este, desigur, semnificativ faptul că, tîrziu, după 40 de ani de activitate, sărbătoriți într-un concert omagial, în care Eduard Caudella apare ca violonist-concertist în fața unei săli aproape goale — el mărturisește cu melancolie: « Timp de patruzeci de ani am cîntat pentru oricine a venit la mine, acum cînt pentru mine, și vezi sala . . . »[1].

Și poate că, în îndelungata sa strădanie de a forma cadre noi de violoniști, de a crea un ansamblu simfonic, oferind publicului, în toată această muncă de pregătire, muzica clasică, — este și dorința de a vedea împlinindu-se în alții propriul său vis, mîngîiat în tinerețe și nerealizat în mărunta viață a lașilor veacului trecut. Greutățile întîmpinate în munca sa pentru realizarea unei opere romînești, neînțelegerea publicului și poate acest vis frînt al tinereții dau atîta amărăciune amintirilor sale, în care Eduard Caudella apare ca un neînțeles, un singuratic care s-a ostenit zadarnic să răzbată prin opacitatea unui mediu îngust, superficial și refractar artei.

Așadar, în 1861, Eduard Caudella, proaspăt descins din străinătate, unde se hrănise din bogata viață artistică a Berlinului și a Parisului, unde gustase satisfacțiile succesului nemijlocit al concertistului-interpret, — se așează la Iași, unde realitatea vieții muzicale, alta decît aceea către care năzuise, îi determină drumul artistic.

Așa cum s-a văzut, posibilitățile muzicale ale Iașului sînt limitate, dar îi sînt oferite toate. Abia întors de la studii, Eduard Caudella este numit profesor la școala de muzică și declamație, « prim violonist al Curții » și directorul orchestrei Teatrului Național. Violonistului, în locul unei cariere concertistice, i se oferea, astfel, profesoratul și mai degrabă titlul decît activitatea de prim-violonist al curții lui Alexandru Ion Cuza. În schimb, ca director al orchestrei Teatrului, creatorului Caudella i se deschide un cîmp de activitate mai larg. Astfel, el reintră în mediul pe care îl părăsise cu cîțiva ani mai devreme — cînd plecase la studii —, acela al teatrului muzical.

Într-adevăr, Eduard Caudella luase contact cu viața teatrului încă de copil. În diferitele amintiri publicate către sfîrșitul vieții sale, el povestește cu cîtă plăcere urmărea spectacolele, la care îl lua tatăl său, Francisc, violoncelist în orchestra teatrului și autor de melodrame pentru piesele repertoriului. Primul său profesor de violină, Paul Hette — dascăl și al lui Al. Flechtenmacher și al lui Gh. T. Burada — făcea parte și el din aceeași lume: era membru al orchestrei Teatrului și se stabilise la Iași, de pe vremea stagiunilor fraților Fourreaux. Iată cum, de la vîrsta de nouă ani, din 1850, cînd își începe studiile muzicale, și

[1] « Gazeta artelor », anul I, 26 ianuarie 1905, nr. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă în 1853, cînd pleacă în străinătate, spectacolul de operă și de teatru muzical au constituit — pe lîngă lecțiile de vioară și poate unele « seanse » intime de muzică în familie — singura sa frecventare muzicală. În străinătate, Eduard Caudella a fost preocupat în special de muzica instrumentală și simfonică, dar fără îndoială că a vizitat și spectacolele de operă. Deși însemnările sale nu conțin referințe prea abundente despre cele văzute în străinătate, mențiunea că cunoscuse pe Giacomo Meyerbeer, pe Heinrich Marschner — pe atunci celebrul autor al operei « Vampirul » — dovedește că Eduard Caudella se interesa de spectacolul muzical. În special este concludentă impresia puternică provocată de premiera la Berlin a operei « Tannhäuser » de Wagner. Entuziasmul lui, ca și al tinerilor săi colegi, pentru această operă îi atrăsese reprobarea profesorului său, « papa Ries » (cum îl numește), un adversar al inovațiilor wagneriene, dar impresia puternică a lui Wagner din « Tannhäuser » persistă și este evidentă, tîrziu, după aproape patruzeci de ani, în partitura operei sale « Petru Rareș ».

Sub directoratul lui Constantin Bălănescu, în toamna anului 1861, Eduard Caudella, odată cu numirea sa ca șef al orchestrei Teatrului Național, revine așadar în teatru. El are la dispoziție o formațiune compusă din douăzeci de persoane, din care fac parte « Francisc Caudella, directorul conservatorului, la violoncel, Musicescu, Soltiz, la violă, Iacobschitz, capelmaestru la reg. 1 Infanterie, și Gh. Burada, la prima violină, și alți buni profesori de muzică, la celelalte instrumente »[1]. Funcția de director al orchestrei era plătită cu 200 de lei pe lună, dar contractul prevedea — așa cum era obiceiul pe atunci — și condiția de « a compune toată muzica necesară pentru piesele ce se jucau, fie: melodrame pentru drame și tragedie, pentru vodevile sau chiar operete, dacă era vreun nenorocit de poet sau libretist, care ar fi făcut vreun libret; și toate acestea rămîneau proprietatea teatrului »[2].

Iată dar, că chiar de la începutul activității sale, Eduard Caudella trebuie să se afirme pe tărîmul creației. În vîrstă de numai 20 de ani, Caudella, la numirea sa în fruntea orchestrei, era — ne povestește el în amintirile sale — « foarte novice și fără nici o practică în ale teatrului ». Lipsa sa de experiență, necesitățile imediate ale spectacolului, rapiditatea în execuție însemnau dificultăți reale în noua sa muncă. « Munceam din răsputeri — spune el — pentru a nu mă face de rîs față de colegii mei de atunci, care pîndeau fiecare mișcare și notă ce scriam, ca să-mi găsească vreo slăbiciune sau nepractică teatrală și muzicală în ranjarea cupletelor »[3].

Neexistînd un public prea mare, nici o piesă nu putea face prea multe spectacole, pentru a da răgazul necesar pregătirii spectacolului următor. De aceea, schimbarea deasă a afișului și, implicit, numărul prea mic de repetiții făceau ca spectacolul să fie pregătit în grabă și adesea să se improvizeze chiar de la repetiția generală pînă la premieră. Amintind de colaborarea sa cu Mihail Pascaly, în 1862, Caudella dă următoarele amănunte, semnificative pentru condițiile de muncă în teatrul de atunci: « . . . de multe ori îmi făcea versuri ad-hoc, la repetiții chiar le puneam imediat pe muzică și le și studiam cu corul. De cîte ori se întîmpla că seara era vreo reprezentație de gală cu diferite tablouri și apoteoze, la care corul a cîntat un imn sau mai multe. Ei bine, dimineața, la repetiția generală, făceam împreună, Pascaly și cu mine, tot ce

---

[1] « Arta romînă », anul II, martie 1909, nr. 3. E. Caudella, Progresul muzicii și al teatrului la noi.

[2] Ed. Caudella, Memorii (mss.).

[3] « Arta romînă », anul II, 26 ianuarie 1903, nr. 3, art. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

era necesar pentru ca reprezentația să aibă succesul și efectul cuvenit »[1]. Aceste imnuri erau scrise într-un timp foarte scurt, « de ordinar cîte patru sau mai multe pe oră, numai timpul să le scrii »[2].

Cum teatrul își forma de la an la an repertoriul, Eduard Caudella a fost obligat să scrie, în condițiile arătate, muzică de scenă și cuplete pentru o seamă de piese din fiecare stagiune. Dar chiar și piesele mai vechi, existente în repertoriu, în special piesele la care muzica fusese scrisă de Flechtenmacher sau alții, nu aveau nici o notă în arhivele teatrului. Și astfel, în cei 14 ani cît a funcționat ca șef al orchestrei Teatrului Național de la Copou, Caudella a orchestrat « toată muzica necesară compusă de Wachmann, Flechtenmacher și alții care mai scriu ceva »[3]. Afară de muzica la « Baba Hîrca », aflată în posesia actorilor Galino și Luchian, tot restul muzicii scrise de Flechtenmacher pentru vodevilurile și cantonetele lui Alecsandri a trebuit să fie notată din gura actorilor și orchestrată din nou. Așa a scris și reorchestrat Caudella muzica la « Fata din casă », « Cinel-Cinel », « Agachi Flutur », « Cucoana Chirița » și alte numeroase piese. Concludent cu privire la ritmul în care trebuia compusă muzica este următorul fapt menționat de Caudella: « Îmi aduc aminte că am scris, după ce s-a cîntat la o repetiție de seară, 27 de cuplete și că le-am aranjat într-o noapte pînă dimineața la 6 ore, pentru cvartet, și că le-am cîntat a doua zi, la 12 ore, la repetiție »[4].

Evident că, în asemenea condiții de lucru, muzica nu putea fi desăvîrșită, dar dovedea la autorul ei stăpînirea mijloacelor tehnice și rapiditatea execuției, operativitatea fiind, după cum se arată, principala calitate cerută unui șef de orchestră a teatrului din acea vreme.

Activitatea componistică a lui Caudella se desfășoară desigur pe aproape totalitatea pieselor cu muzică jucate în stagiunile de la 1861 și pînă după 1877, după ieșirea sa din orchestra Teatrului Național. În acest răstimp, el a scris, fără îndoială, o muzică enormă, care a agrementat spectacolele de teatru romînesc, așa cum fac mențiune ziarele timpului.

De la « Domnișoara Nichon », « Moartea lui Petru cel mare sau Țarina », « Îngerul morții » sau « Suteranul d'Heidelberg » și pînă la « Vlăduțu mamii », « Harță răzeșul » sau « Cucoana Nastasia Hodoronc », Eduard Caudella a scris melodrame, cuplete, cîntece, coruri etc. pentru nenumărate piese, atît de deosebite între ele, ca atmosferă, situații, caractere etc. Partiturile tuturor acestor lucrări sînt astăzi pierdute și informații despre ele găsim numai în unele relatări ale presei sau le putem deduce din unele lucrări de mai tîrziu ale autorului. O cronică apărută în « Curierul de Iași », care — și după semnătură, inițialele « G. M. », și după ținuta ei, diferită de aceia a obișnuiților cronicari — pare să aparțină lui Gavril Musicescu, aruncă o lumină atît asupra felului în care se scria muzica pentru teatru, cît și asupra superiorității compunerilor de acest gen ale lui Caudella. Ocupîndu-se de comedia « Cucoana Nastasia Hodoronc » de Bengescu-Dabija, la care Caudella scrisese muzica, cronicarul arată că « de ordinar pentru o comedie în care sînt și cîntece, muzica se scrie în formă de cuplete, din cîteva acorduri unitonice sau modulînd în vreunul din tonurile relative », subliniind că autorul, însă, « niciodată nu s-a mulțumit cu astfel de cuplete » și că « finalul actului I este un adevărat final de ope-

[1] « Arta romînă », anul II, 26 ianuarie 1903, nr. 3, art, cit.

[2] Ibidem.

[3] Mișcarea », Iași, anul XVIII, 5 aprilie 1924, nr. 77, art. Caudella.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

retă »[1]. Devine evident că muzica lui Caudella nu era după tipicul obișnuitelor cuplete. Cu referire la cele douăzeci de cuplete ale piesei, « care rivalizează între ele, unul mai frumos decît altul », semnatarul cronicii notează că « muzica sa plină de interes și de varietate satisface nu numai pe cei ce caută o senzațiune plăcută în melodie, ci și pe acei ce caută artă armonică, modulantă, efecte orchestrale etc. »[2]

Desigur că toate acestea dovedesc lămurit un progres față de muzica predecesorilor săi, o tehnică mai avansată, o orchestrație mai plăcută și mai bogată, mai mult gust și varietate în invenția melodică și armonică. În ceea ce privește originalitatea ei, caracterul ei național, muzica de scenă n-a depășit anume limite, comune tuturor compozitorilor epocii. Muzica de scenă era, în general, o adaptare a unor melodii străine, mai mult sau mai puțin intrate în circulație, datorită spectacolelor teatrelor franceze sau italiene sau romanțelor la modă în acea vreme. Negreșit că subiectul și atmosfera din piesele străine nu impuneau o muzică cu caracter romînesc, dar și în piesele romînești sau în localizări, unde aceasta ar fi fost necesar, muzica nu trecea de acest orizont limitat, chiar dacă, ici-colo, răsărea cîte o melodie romînească sau un cuplet inspirat din cîntecele lăutărești. In acest sens, e concludentă scrisoarea în care, răspunzînd laudelor aduse de N. Filimon muzicii din « Cucoana Chirița », Al. Flechtenmacher afirmă că « este cu totul nedemn și de laudă și de critică în această bucată, căci muzica dintr-însa în mare parte este germană și franceză, și numai cîteva ariete sînt luate din unele din încercările mele muzicale »[3]. Această caracteristică a muzicii de teatru este semnalată uneori și în ziare ca, de pildă, într-o cronică din 1859, în care se critică «o prea abundentă presurare de arii străine, extrase din opere italiene », recomandîndu-se folosirea «melodioaselor arii naționale, pe care romînii din ce în ce le apreciază după tot meritul »[4].

Chiar din acea vreme, Eduard Caudella pare să fi fost preocupat de problema « caracterului național », după cum se observă din numeroase piese și fantezii pentru vioară, scrise în aceeași epocă « pe melodii romînești », precum și după ceea ce a încercat el să realizeze în lucrările sale de mai tîrziu.

Dar în activitatea creatoare a lui Eduard Caudella, perioada în care a scris muzică de scenă constituie numai o etapă, un început. Pregătirea sa profesională mai temeinică, cultura muzicală mai bogată și mai largă, un gust artistic mai dezvoltat, au dat altă calitate muzicii sale de teatru, lipsurile ei fiind datorite în mare parte, condițiilor improprii de lucru în teatrul romînesc, caracterului comercial tot mai accentuat al spectacolului și, mai ales, stadiului de dezvoltare de atunci a muzicii noastre.

Legat de teatrul romînesc, unde activa în mod permanent, Eduard Caudella a căutat, însă, să depășească limitele muzicii de scenă — în fond un element auxiliar al spectacolului —, tinzînd să ridice nivelul teatrului muzical, prin abordarea unor genuri dramatice-muzicale, ca opereta sau opera, în care muzica să aibă rolul principal. Această idee pare să-l fi preocupat de timpuriu pe Caudella, chiar după cîțiva ani de la revenirea sa în țară, cînd în Teatrul Național nu fuseseră încă create condițiile necesare pentru o asemenea întreprindere. Aceasta și explică de ce prima sa operetă a fost scrisă pe un libret în limba germană. Este vorba de opereta « Auf dem Lande oder Ränke und

[1] « Curierul de Iași », anul V, 10 aprilie 1877 nr. 27. Cronică semnată G. M.

[2] Ibidem.

[3] « Țăranul romîn », 22 februarie 1862. Fapte diverse.

[4] « Steaua Dunării », 30 martie 1859, nr. 34. Cf. M. Poslușnicu, Muzica la romîni.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Schwänke », compusă în 1867 pe un libret de A. Reinike și destinată probabil trupei germane de operetă, condusă de Sinmayer, care dădea în acei ani reprezentații la Iași. Nu sînt știri dacă lucrarea a fost reprezentată atunci, dar oricum această primă încercare rămîne izolată, fiindcă, așa cum se arată din lucrările sale ulterioare, drumul creator al lui Caudella se află pe însăși linia de dezvoltare a teatrului romînesc.

Într-adevăr, în 1872, scriind muzica de scenă la « Harță răzeșul » de Vasile Alecsandri, care îi făcuse cuplete și pentru piesele « Après le bal » și « Les deux sourds », Eduard Caudella sperase că va găsi în marele scriitor pe colaboratorul așteptat pentru făurirea unei operete romînești. Dar, așa cum mărturisește compozitorul ieșean, Alecsandri « nu și-a dat niciodată osteneala de a face un adevărat libret de operă sau de operă comică, după forma pe care o cere acest gen al literaturii teatrale »[1].

Realizarea operetei romînești nu depindea, însă, doar de găsirea unui librettist, ci necesita un complex de condiții, care, abia prin dezvoltarea teatrului romînesc, prin formarea treptată a publicului, prin crearea primelor cadre de cîntăreți romîni, puteau fi îndeplinite. De aceea punctul de plecare pentru înfăptuirea ideilor lui Caudella a fost intrarea în repertoriul Teatrului Național a primelor operete franțuzești, cîntate în sfîrșit, în limbă romînească. Premiera, în 1876, a operetei « La fille de Mme Angot » de Lecocq — sau « Fata mamei Angot » cum suna în traducerea romînească a lui Bengescu-Dabija — a însemnat un mare succes și a constituit o dată importantă în istoria teatrului nostru liric, prin faptul că a deschis calea spre opereta romînească. Succesul acestei prime operete cîntate în romînește pe scena Teatrului Național, larga popularitate pe care o capătă, îndeamnă conducerea să-și îmbogățească repertoriul și cu alte lucrări de același gen, ca « Giroflé-Girofla » de Lecocq, « La princesse de Trébisonde » de Offenbach etc., care introduc opereta în gustul marelui public. Încetățenită astfel în preferințele spectatorilor, opereta poate fi acum un obiectiv și pentru compozitorii romîni. Caudella va avea, în sfîrșit, prilejul să treacă dincolo de limitele muzicii de scenă, spre « forma pe care o cere acest gen al literaturii teatrale ».

Căpătînd o oarecare experiență din traducerea libretelor « La fille de Mme Angot », «Giroflé-Girofla », «La princesse de Trébisonde », stimulat de succesul acestora, G. Bengescu-Dabija, autor a numeroase localizări, adaptări și piese originale, scrie el însuși un libret, la care un muzician amator, dr. G. Otremba, compune melodiile. Amîndoi se adresează lui Caudella atît pentru a revizui și completa lucrarea, cît și pentru a-i orchestra întreaga partițiune.

Așa s-a născut « Olteanca », operetă în trei acte de G. Bengescu, cu muzica de Ed. Caudella și G. Otremba, reprezentată pentru prima dată în martie 1880, pe scena Teatrului Național din Iași. Cele 14 spectacole în șir — serie mare pentru acea vreme — pe care le-a făcut « Olteanca », reluarea ei, doi ani mai tîrziu, la Teatrul Național din București, în urma inițiativei lui Gh. Ștefănescu, constituie desigur o dovadă a succesului ei, dacă nu a valorii artistice. Libretul, bazat pe o intrigă ușoară, plină de quiproquo-uri, cu unele situații împrumutate din alte piese, nu depășește nivelul vodevilurilor epocii. Muzica lui Caudella și Otremba, pe lîngă valsurile, polcile, cadrilurile etc. obișnuite din operetele străine, aducea însă și unele dansuri populare și unele melodii, amintind de stilul romanței sentimentale, creat de lăutari, sub influența teatrului sau a romanței la modă, în mediul orășenesc al Iașilor sau al Bucureștilor.

---

[1] « Gazeta artelor », 15 aprilie 1904, nr. 42. Caudella, art. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De la « Baba Hîrca » a lui Al. Flechtenmacher, reprezentată în 1848, « Olteanca » era « prima operă comică scrisă într-o formă mai largă, mai completă, ca libret și ca muzică, față de cele ce s-au scris pînă atunci »[1] și demonstra progresul a însuși teatrului romînesc din acele ultime trei decenii. Și în presă, dincolo de critici și laude, dincolo de deficiențe tehnice sau de lipsa de originalitate, unul dintre cronicarii timpului, compozitorul M. Cohen-Linaru subliniază cu multă justețe de perspectivă că « oricare ar fi valoarea uvragiului, el fiind de genul său cel dintîi ce se produce pe scena romînă, lui îi va reveni onoarea de a fi dat un nou avînt activității noastre artistice-literare, el va fi capul șirului, cel puțin în ordin cronologic, al lucrărilor bune, ce, după cum trebuie să sperăm, vor urma de aci înainte »[2].

Pe drumul deschis de « Olteanca », Eduard Caudella merge mai departe, de astă dată fără altă colaborare muzicală, și în anul următor, în 1881, compune o nouă lucrare, « Fata răzeșului », operetă în trei acte, pe un libret de Gh. Irimescu, care reprezentată de asemenea pe scena Teatrului Național din Iași, nu este menționată în mod deosebit. Această lucrare — alături de « Petru Rareș » și de poemul alegoric « Adevăr și minciună » — este considerată de autor ca mai realizată în ceea ce privește caracterul ei național, spre deosebire de toate celelalte, în care sînt doar « reminiscențe naționale romînești »[3].

În 1882, Caudella compune « Hatmanul Baltag »., operetă în trei acte, pe un libret de Iacob Negruzzi și I. L. Caragiale, extras dintr-o nuvelă de N. Gane, care, la rîndul ei, era o localizare a unei povestiri de Dickens. Muzica, dacă prezintă un progres față de lucrările precedente, apare și ea adesea ca o « localizare », în unele « numere » care amintesc de opereta germană sau franceză. Caracterul eclectic este subliniat într-o cronică în care se spune că « d. Caudella, ca și colaboratorii domniei sale adoptă în muzică mai multe genuri, își ia binele unde îl găsește »[4]. Arătînd că « orchestrată corect, vocile bine conduse, opereta conține lucruri frumoase », un alt cronicar, Gr. Ventura, regretă că muzica « n-are nimic romînesc » și precizează că « ar fi de datoria compozitorilor noștri să-și amintească că avem melodii populare, o gamă națională, dansuri naționale, și să creeze ceva care să aibă cel puțin o pecete romînească »[5]. Aceste critici, juste în principiu, arată totuși o cunoaștere limitată a cîntecului popular, care era socotit de muzicienii de atunci că se încadrează în schema unei « game naționale ».

Calități și defecte asemănătoare sînt evidente și în « Beizadea Epaminonda », compusă de Caudella în 1883, pe un libret de Iacob Negruzzi, și reprezentată la Teatrul Național din București, în 1885. Aceste din urmă lucrări, dacă denotau o tehnică mai sigură, o mai bună stăpînire a mijloacelor, nu aduceau însă nimic nou față de ceea ce făgăduise « Olteanca ». Muzica lor se afla încă în sfera de influență a operei și operetei străine, iar orizontul vieții muzicale citadine, situat în aceeași ambianță era prea limitat, prea depărtat de adevăratul și bogatul fond artistic popular, pentru a oferi compozitorului posibilitățile unei înnoiri esențiale. Drumul creator al lui Caudella a fost îngrădit de înseși limitele surselor sale de inspirație care nu treceau dincolo de muzica lăutărească a orașului, spre izvoarele generoase ale cîntecului popular țărănesc. Astfel, de la o lucrare la alta, Caudella se mișcă, în muzica sa, cam în aceeași sferă internațională, făcînd

---

[1] « Muzica », anul I, ianuarie 1916, nr. 1, Caudella, art. cit..

[2] « Romînul », anul XXVI, 5 martie 1882. M. Cohen-Linaru, Cronică.

[3] « Muzica », anul II, ianuarie 1920, nr. 3. Anchetă despre muzica romînească.

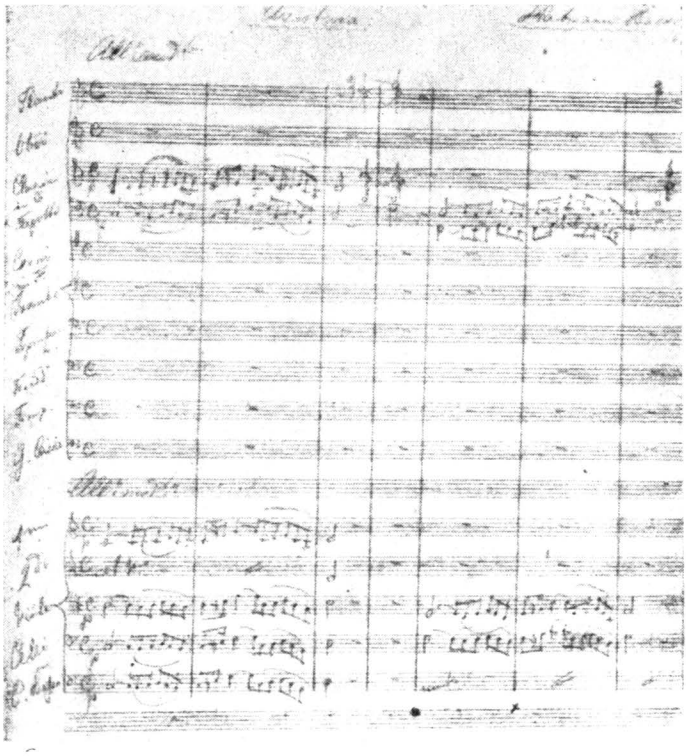
[4] « Romînul », anul XXVIII, 10 martie 1884. M. Cohen-Linaru, Cronică.

[5] « Indépendance roumaine », anul VIII, 9 martie 1884, nr. 1933. Arutnev (Gr. Ventura), Cronică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mereu apel la același fond de ritmuri și melodii, din care s-au inspirat și predecesorii și contemporanii săi, compozitori de muzică pentru teatru.

Convins că « și muzicii noastre i se poate da locul ce i se cuvine între celelalte muzici internaționale, și că are un viitor și poate servi azi da o dezvoltare a unui gen muzical superior »[1], Caudella știe că « terenul cel mai favorabil pentru scopul acesta este opera romînească »[2]. De aceea, pe lîngă preocupările sale componistice, Caudella desfășoară — asemeni lui Gh. Ștefănescu la București —



Prima pagină de manuscris a uverturii la opera bufă « Hatmanul Baltag »

o neobosită activitate, militînd pentru crearea unui teatru de operă, educînd pe viitorii cîntăreți în conservator, înființînd asociații muzicale și organizînd concerte pentru a răspîndi această artă în masele largi. Ca și ceilalți muzicieni, el știe că « nenorocirea noastră e că nu se apreciază lucrul făcut în țară »[3], că publicul înaltei societății frecventează spectacolele trupelor străine, că oficialitatea este indiferentă față de strădaniile artiștilor romîni. Dar toate aceste obstacole nu-l împiedică să ducă mai departe lupta.

Pe planul creației, după operetele mai sus menționate, după o nouă colaborare cu dr. G. Otremba, din care a rezultat opera « Dorman sau romanii și dacii », Eduard Caudella se îndreaptă, de data aceasta, spre genul mare al operei. Și astfel, în 1889, el termină « Petru Rareș », operă în trei acte, pe un libret

---

[1] « Muzica », anul II, ianuarie 1920, nr. 3. Ancheta despre muzica romînească

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Th. Rehbaum, tradus în romînește de poetul Steuermann-Rodion. Inspirat dintr-un episod din istoria poporului romîn, libretul, cu toate stîngăciile textului, cu toate naivitățile și deficiențele construcției dramatice, aduce totuși un climat de operă, o atmosferă de legendă populară, care oferă prilejul unei desfășurări muzicale ample, de o ținută ridicată, și nu lipsită de momente dramatice. Muzica are nimerite momente lirice, un suflu epic adecvat subiectului și, în general, ea vădește o concepție largă, o grijă de unitate, dacă nu în ceea ce privește stilul, cel puțin în construcție. Spre deosebire de lucrările sale anterioare, Eduard Caudella în această operă, nu s-a mărginit a trata orchestra ca un simplu acompaniament al părților vocale, ci i-a dat o adevărată dezvoltare simfonică, folosind motivele caracteristice ca pe niște adevărate leit-motive în tot decursul partiturii, prezentînd totul într-o orchestrație bogată plină de efect, așa cum nici un compozitor romîn nu făcuse pînă atunci. Opera n-are uvertură propriu-zisă, ci un preludiu care anticipează unele motive ale lucrării: în schimb fiecare act este precedat de un preludiu iar între cele două tablouri ale actului al doilea este plasat un scurt intermezzo simfonic. În sfîrșit, opera cuprinde toate « numerele » consacrate ale genului, de la arii și recitative, la duete, terțete etc. pînă la coruri și dansuri, — de la inevitabilul « cîntec de beție » și pînă la nelipsitul duet de dragoste.

Cu toată varietatea de stiluri și influențe — începînd cu Weber și sfîrșind cu Verdi și Wagner — elementul melodic romînesc transpare (în ciuda unei armonizări, bazate pe o concepție străină cîntecului nostru popular și care îi alterează specificul) în unele arii, în motivul lui Petru, în doina din preludiul actului trei, în hora și brîul din actul trei etc. Dar și aceste elemente melodice nu depășesc sfera de intonații a romanței orășenești și a cîntecelor lăutărești, cu celula caracteristică a secundei mărite.

Reprezentată la Teatrul Național din București, în 1900, opera « Petru Rareș », montată « cam de-a scăpare și nu cu toată îngrijirea și cu fastul ce îl datora teatrului subvenționat de romîni primei opere scrise de un romîn »[1], n-a avut decît trei reprezentații. În schimb, presa a consemnat evenimentul apariției primei opere romînești, criticînd publicul cosmopolit și snob, pe acei « romîni care-și îngroapă simțămintele naționale, preferînd reprezentațiile străinilor, și care fug de opera romînă, de încercările noastre care trebuiesc încurajate »[2]. Peste toate acestea însă, muzica romînească dobîndise în « Petru Rareș » o lucrare închegată, o lucrare de proporții: prima operă romînească. Era prima înfăptuire, care demonstra progresul teatrului liric din țara noastră, de la modestele începuturi ale pieselor cu cîntece și muzică de scenă, pînă la teatrul de operă.

Cu toate că « Petru Rareș » a însemnat mai mult un succes de stimă, neizbutind să cîștige publicul mare, cu toate că oficialitatea s-a arătat indiferentă la străduințele sale, Caudella nu s-a socotit înfrînt și, de la acea dată, a mai scris « Adevăr și minciună », poem alegoric pe un text de Matilda Cugler-Poni, « Traian și Dochia », operetă într-un act, pe un libret de N. A. Bogdan. Dar acestea n-au mai văzut lumina rampei.

Bătrîn, retras din viața muzicală activă, Caudella a dus însă mai departe lupta sa, fiindcă — asemeni lui Gh. Ștefănescu — el și-a dat seama că creația operei romînești depinde în primul rînd de existența unei trupe romînești de operă, a unui teatru de operă. În articole de ziar, în memorii, în interviewuri, el a reluat adesea această problemă, militînd nu numai pentru o muzică națională,

---

[1] « Constituționalul » 3, noiembrie 1900, nr. 3290. Cronica la « Petru Rareș ».

[2] « Apărarea națională », anul I, 12—14 noiembrie 1900, nr. 294—296. Cronica.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar și pentru teatrul romînesc de operă. Răspunzînd unei anchete, întreprinsă în 1920 de revista « Muzica », Eduard Caudella citează rolul important al lui Chopin, Glinka, Grieg, Rimski-Korsakov în făurirea muzicii naționale respective, și arată că același scop a fost urmărit și de Flechtenmacher, de Wachmann tatăl și fiul, de Constantin Dimitrescu și de el însuși, « mai ales în operele « Petru Rareș », « Fata răzeșului » și poemul alegoric « Adevăr și minciună »[1]. Dar el nu uită să sublinieze că locul cel mai prielnic pentru dezvoltarea muzicii romînești este « opera romînească, în care însă să se cînte în romînește, nu ca deobicei în toate limbile posibile, și asta de artiștii romîni »[2]. Și, în acest scop, el arată că teatrul de operă « trebuie pus pe o bază solidă și trainică ca o instituțiune a statului; altfel nu, mai ales cînd trupa de operă nu va avea unde să dea reprezentațiile din cauza lipsei de local »[3].

În aceste condiții vitrege, fără un teatru de operă permanent, fără cadre, deoarece cîntăreții romîni valoroși luau drumul străinătății, fiindcă nu găseau plasamentul corespunzător în țară, fără sprijinul oficialității și al publicului, înfăptuirea operei romînești s-a făcut cu greu, prin sacrificiile și lupta unora dintre artiștii noștri de seamă. Între aceștia, Eduard Caudella are un loc de frunte. Muzician conștient de funcția socială a artei, el a contribuit la dezvoltarea teatrului liric romînesc, nu numai printr-o multiplă activitate de propagandist al muzicii — ca profesor, interpret sau organizator —, dar mai ales, prin creația sa, în care, alături de operete, se înscrie și prima operă, căreia s-a străduit să-i imprime un caracter național.

Ar fi greșit, însă, să judecăm caracterul național al muzicii lui Caudella din punctul de vedere al conceptului folcloric, așa cum s-a format el mai tîrziu, printr-o cunoaștere mai directă și mai științifică a cîntecului popular țărănesc. Dacă creația lui Caudella înseamnă un progres în ceea ce privește tehnica, dacă el este cel dintîi care scrie o operă romînească, muzica sa nu prezintă diferențe sensibile față de aceea a predecesorilor și contemporanilor săi, în modul în care realizează « caracterul național ». Această problemă, sub aspectul în care a fost înțeleasă și rezolvată, este comună tuturor compozitorilor noștri din veacul trecut, care, îndreptîndu-se spre cîntecul popular, s-au alimentat din cîntecul lăutarilor de la orașe. De aceea, nici Caudella, nici ceilalți compozitori — de la Flechtenmacher și Berdescu la Wachmann și Wiest — nu pot fi judecați în afara epocii în care au trăit și fără să ținem seama de stadiul de dezvoltare a muzicii noastre în aceea vreme.

Ocupîndu-se de muzica populară, compozitorul Bela Bartok, unul dintre cei mai mari cunoscători ai folclorului, spune următoarele:

« Bizuirea conștientă și, cum am zice, programatică pe muzica populară n-o aflăm decît la romantici. Începutul l-au făcut Liszt cu rapsodiile sale, Chopin cu polonezele și mazurcile. Așa-numiții compozitori naționali ca Grieg, Smetana și Dvorak au continuat aceasta în mai mare măsură. În acea epocă nu se făcea însă deosebire între muzica cultă de stil popular și muzica țărănească propriu-zisă. Fiecare se adapă la acela din aceste două izvoare care îi este mai la îndemînă. Se înțelege că în vremea aceea muzica cultă de stil popular era cu mult mai cunoscută decît muzica țărănească. Etnografia și, mai ales, folclorul, ca științe, erau încă în fașă; civilizația sătească nu prea trezise încă luarea aminte a culegătorilor

[1] Muzica », anul II, ianuarie 1920, nr 3. Ancheta despre muzica romînească.

[3] Ibidem.

[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și artiștilor. De altă parte influența se mărginea încă la lucruri exterioare: adică mai mult la utilizarea cîte unui motiv, cîte unei melodii sau a unor semne, caractere aparente ale muzicii culte de stil popular »[1].

În societatea romînească din secolul trecut, care, în multe privințe, păstra încă un caracter feudal, era firesc ca « civilizația sătească» să nu fi trezit încă interesul cercetătorilor și artiștilor. Dacă în literatură, Alecsandri revelase valoarea creației poetice populare țărănești, în muzică, compozitorii, limitați prin însuși cercul lor de activitate, s-au adresat « muzicii culte de stil popular », cum îi spune Bartok, adică muzicii lăutarilor de la orașe, cu tot repertoriul lor de cîntece, romanțe și dansuri, în care se îmbinau atît elementele romînești, cît și cele orientale și occidentale. De aceea, în opera acestor compozitori, dincolo de imitații directe ale modelelor străine, există melodii care, deși structural deosebite de « cîntecele sătene », cum le spune Anton Pann, aparțin folclorului orășenesc creat de lăutari, sub influența muzicii de operă și a romanțelor la modă în acea vreme.

Într-adevăr, din primele decade ale secolului al XIX-lea, odată cu venirea primelor trupe de operă străine, începe procesul de transformare a cîntecului popular orășenesc. Dominat vreme îndelungată de muzica turcească și grecească, pe care lăutarii o culegeau de la «cîntăreții domnilor greci sau din excursiunile ce ei făceau neîncetat prin orașele cele mari ale Orientului »[2], cîntecul popular din orașele noastre suferă, la începutul veacului trecut, o nouă influență.

« De la introducerea musicei europene în armata noastră și mai cu seamă de la stabilirea Teatrului de Operă în București — ne spune Filimon — compoziționile lăutărești începură a lua un caracter european, amestecat cu cel turcesc; prima și secunda parte a horelor începură a se compune din imitațiunea veri-unui vals sau mazurcă, iar finalele erau luate din muzica orientală »[3]. De asemenea, în culegerile sale, Anton Pann, care face o distincție între « cîntecele sătene și cîntecele orășene, a vîrstelor sburdalnice, d-a dragostei pîrdalnice », enumeră printre acestea din urmă, pe lîngă cîntecele lăutărești și cîntecele «de soțietate», și «cînturile teatrale », așa cum le categorisește el în « Calendarul pe anul 1852 ». Chiar și mult mai tîrziu, Gavril Musicescu, pornit în căutarea cîntecului țărănesc, semnalează și el fenomenul, arătînd că « și în satele cele mai înfundate veți auzi mai degrabă « Fata mamei Angot » decît o « văleancă »[4].»

Iată cum stagiunile de operă străine și spectacolul de teatru romînesc, răspîndind gustul pentru muzică, transmit ariile italiene, germane sau franceze, care nu întîrzie să fie preluate în repertoriul lăutăresc. Ele sînt larg popularizate în masele orășenești, dar alterate de reminiscențe ale vechilor cîntece, transformate după sensibilitatea muzicală specifică a purtătorilor lor. Treptat se creează astfel un nou folclor orășenesc, vizibil influențat de melodia de operă, pe de o parte, și, pe de alta, de romanțele la modă, create de unii compozitori obscuri, prin imitarea celor străine. Din această multiplicitate de influențe se creează totuși un climat muzical propriu, un stil: acela al romanței sentimentale. Și această muzică citadină, cu specificul ei, cu atmosfera ei, este caracteristică pentru toată acea epocă, pentru aproape întreg secolul al XIX-lea. Printr-un proces dialectic, cîntecul lăutăresc, transformat sub influența teatrului și a romanței, influențează la rîndul lui creația compozitorilor, care își caută în el sursa de inspirație. Netrecînd dincolo

---

[1] Bela Bartok, Muzica populară (Conferință, februarie 1933 — București).

[2] « Buciumul », anul II, 3 decembrie 1864, nr. 311. Articol de N. Filimon.

[3] Ibidem.

[4] « Arta », Iași, anul II, ianuarie 1885, nr. 7, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de barierele orașului, ei n-au putut cunoaște diversitatea și bogăția cîntecului popular țărănesc, cu diferitele lui moduri, cu gamele lui defective, cu cadențele și semicadențele sale specifice, atît de deosebite funcțional de armonia occidentală, bazată pe treptele 1—4—5. Abia Gavril Musicescu, cu formația sa seminarială, care studiase în Rusia (spre deosebire de toți ceilalți compozitori contemporani lui), influențat desigur de ideile narodnice și avînd exemplul școalei naționale ruse, avea să ridice vălul, descoperind lumea bogată și minunată a creației muzicale țărănești, neștiută, ca și cei care o făuriseră.

De aceea, pînă la el, atîți muzicieni din trecut, căutînd cîntecul nostru popular în producția lăutărească, au crezut a-l găsi în acele melodii cu caracteristica celulă a secundei mărite, rămășiță a altor influențe, trăsătură proprie nu numai cîntecului nostru, ci, în general, muzicii orientale.

Sub acest aspect trebuie privită creația tuturor compozitorilor noștri din veacul trecut, de la Al. Flechtenmacher și I. A. Wachmann pînă la Eduard Caudella.

Animat de dorința de a da muzicii sale un « caracter național », Caudella a fost limitat în inspirația sa de însuși orizontul vieții muzicale din vremea sa, de nivelul de dezvoltare a muzicii noastre din acea epocă. Chiar părerea sa că « poți întrebuința caracterul național numai acolo unde situațiunea o cere »[1] arată limitele concepției sale despre « caracterul național » al muzicii. În scrierile sale, în care militează pentru o muzică romînească, Eduard Caudella spune: « Cine a îndrăznit să spună că n-avem muzică romînească și că nu se poate face nimic cu ea? Cum se poate spune că nu avem o muzică națională populară? De unde au ieșit cîntecele și doinele cele frumoase și duioase, jocurile de brîu, bătuta, hora? Dacă nu am avea o muzică națională, proprie a noastră, nu s-ar fi colecționat un număr mare de cîntece, jocuri și hore »[2]. Dar toate aceste cîntece au fost culese din gura lăutarilor de la oraș, și însuși Caudella, vorbind despre colecțiile lui Carol Miculi, spune că acesta a făcut-o « auzind lăutarii din Iași, care i-au cîntat »[3].

Cum pe atunci muzica lăutărească constituia singura sursă de cunoaștere a cîntecului popular, este evident că ea nu putea da decît o imagine incompletă și deformată de atîtea influențe a cîntecului țărănesc. De aceea și Caudella, în încercările sale de a surprinde caracteristicile cîntecului popular, l-a putut reduce doar la trei tipuri melodice: gama majoră (cu semitonuri între treapta 4—5 și 6—7, gama minoră țigănească (cu semitonuri între treapta 2—3, 4—5, 5—6, 7—8); și gama minoră romînească (cu semitonuri între treptele 1—2, 3—4, 5—6, 7—8), aceste două din urmă avînd drept caracteristică secunda mărită, ceea ce dovedește cu prisosință că Ed. Caudella s-a referit la cîntecul lăutăresc, fără să fi bănuit bogăția și diversitatea cîntecului țărănesc, pe care o întrezărise deja contemporanul său G. Musicescu.

În aceste limite, impuse și de condițiile de cercetare a folclorului, aflat încă la începuturile lui, și de stadiul de dezvoltare a muzicii noastre în acea perioadă, trebuie să înțelegem și să judecăm caracterul național al muzicii lui Caudella.

Prin întreaga sa activitate creatoare, dar mai ales prin crearea primei opere romînești, care a deschis un drum celor ce l-au urmat în lupta pentru făurirea muzicii noastre naționale, Caudella se rîndește printre marii înaintași în istoria muzicii noastre.

---

[1] « Muzica », anul II, ianuarie 1920, nr. 3. Ancheta despre muzica romînească.

[2] « Curierul artelor », anul 4, mai—iulie 1921, nr. 79—84. Caudella, Muzica națională.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ЭДУАРД КАУДЕЛЛА И РУМЫНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Эдуард Кауделла был одним из первых композиторов, способствовавших развитию румынской музыки во второй половине XIX века. Кауделла, воспитанный и обученный заграницей для карьеры скрипача-концертанта, развертывал свою деятельность в Яссах, в условиях музыкальной среды того времени, работая главным образом в ясском Национальном театре, где он дирижировал театральными оркестрами и писал музыку для репертуарных пьес той эпохи.

Стремясь к созданию румынского музыкального театра, Кауделла написал оперетты «Олтянка», «Бейзадя Эпаминонда», «Гетман Балтаг» и другие, а в конце века — «Петру Рареш» — первую румынскую оперу. Его музыка схожа с музыкой других современных ему композиторов и находилась под сильным влиянием западной музыки того времени и, особенно, итальянской и немецкой оперы. В его последних работах всё же видна попытка использовать в своей музыке румынскую народную песню. При этом следует отметить, что, в той стадии знакомства с фольклором, румынской народной песнью считались городские песни и романсы из репертуара народных музыкантов. Этот городской фольклор, находящийся под западным и восточным влиянием, резко отличался от сельского фольклора, гораздо более богатого и разнообразного, ставшего известным много позже и вошедшего в культурную музыку лишь в следующем веке.

Несмотря на все эти недочеты, музыка Э. Кауделла представляет важный момент в истории румынской музыки и является ценным вкладом в развитие нашего музыкального театра.

IÉDOUARD CAUDELLA ET LE THÉÂTRE LYRIQUE ROUMAIN

(RÉSUMÉ)

Edouard Caudella (1841—1924) a été l'un des principaux compositeurs qui ont contribué au développement de la musique roumaine dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ayant étudié le violon à l'étranger en vue de devenir un violoniste-concertiste et y acquérant une sérieuse instruction et éducation artistique, Caudella a déployé son activité à Jassy où, dans les conditions offertes par le milieu musical de son temps, il a travaillé surtout dans le cadre du Théâtre National. Il a dirigé l'orchestre de ce théâtre et écrit de la musique de scène pour les pièces du répertoire de l'époque.

Dans son désir de contribuer à la création d'un théâtre lyrique roumain, Caudella a écrit aussi des opérettes, comme « Olteanca » (La paysanne d'Olténie), « Beizadea Epaminonda » (Epaminonda, le fils du prince), «Hatmanul Baltag » (Le hetman Baltag) etc., et, vers la fin du siècle, « Petru Rareș », considéré le premier opéra roumain. Sa musique, comme celle de tous les compositeurs roumains de son temps, est fortement influencée par la musique occidentale de l'époque, surtout par l'opéra italien et allemand. La tentative d'utiliser dans sa musique le chant populaire roumain est cependant évidente dans ses derniers ouvrages. Mais au stade où se trouvait alors la connaissance du folklore, n'étaient considérés chants populaires roumains que les chansons et les romances appartenant au répertoire des musiciens populaires des villes. Ce folklore citadin, où l'on trouve des influences occidentales et orientales, est cependant tout différent du folklore paysan. Ce dernier, beaucoup plus riche et varié, ne fut connu que plus tard et ne réussit à pénétrer dans la grande musique qu'au siècle suivant.

Malgré ces lacunes, la musique d'Edouard Caudella constitue une étape importante dans l'histoire de la musique roumaine et une contribution de valeur au développement de notre théâtre lyrique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELAȚII ASUPRA MUZICII DE CURTE ȘI MUZICII ȚĂRĂNEȘTI ÎN «GESCHICHTE DES TRANSALPINISCHEN DACIENS» DE F. I. SULZER

de M. A. MUSICESCU

Dacă și mai înainte o seamă de călători, trecînd prin țara noastră, observaseră, cercetaseră și consemnaseră în scrierile lor rînduielile, moravurile și tradițiile de la noi, către sfîrșitul veacului al XVIII-lea numărul acestora crește, iar mențiunile despre Țările Romîne sînt tot mai cuprinzătoare. Nu este întîmplător faptul că, tocmai în această perioadă, Țara Romînească și Moldova cunosc o afluență tot mai mare de străini, « aventurieri, spune Iorga, francezi sau influențați de cultura franceză », « veniți în Principate pentru a-și căuta norocul ca actori, ca secretari, ca dascăli, ca fabricanți, ca negustori »[1].

După del Chiaro — secretarul lui Vodă Brîncoveanu — încă și alții, cum sînt Carra și Bauer, Grisellini și Raicevici, lady Craven și Sulzer, chemați sau atrași de posibilitățile oferite de o țară pînă atunci aproape necunoascută, se opresc la noi, scriu despre viața și obiceiurile noastre și, prin scrisul lor, un văl se ridică de pe această parte a Europei, care apare plină de făgăduinți ochilor curioși și pofticioși ai Apusului.

Într-adevăr, veacul al XVIII-lea se desfășoară, în țările locuite de romîni, sub semnul unor adînci prefaceri. Dacă încă de la începutul secolului al XVIII-lea se semnalează o accentuare a începuturilor capitalismului, prin creșterea producției de schimb, prin înjghebarea primelor manufacturi etc., și în general prin dezvoltarea schimbului de mărfuri, după 1774, data încheierii păcii de la Kuciuk-Kainargi, ritmul acestei dezvoltări devine mai rapid în urma zdruncinării monopolului turcesc asupra comerțului nostru exterior, în urma obținerii dreptului pentru Rusia de a face comerț în orașele din Principate și al aceluia de a înființa agenții consulare. Puțin după acea, Austria obține și ea aceleași drepturi. Primul consul al acesteia este dalmatinul Raicevici, autorul unei cărți despre țara noastră, rivalul victorios al lui F. I. Sulzer, pretendent el însuși la acest post de invidiat[2].

În această perioadă, Țara Romînească și Moldova încep să cunoască o afluență tot mai mare de călători, pentru care teritoriile dintre Dunăre și Carpați constituie un interesant obiectiv economic, politic, sau chiar de simplă cercetare. Scrierile acestor călători par să intereseze pe mulți — nu numai prin relatările oarecum exotice — de vreme ce unele din ele se tipăresc în mai multe ediții sau sînt traduse în mai multe limbi europene.

---

[1] N. Iorga, Istoria literaturii romîne în secolul al XVIII-lea, vol. II, p. 20.

[2] I. Trausch, Schriftsteller-Lexikon, 1871, Kronstadt, vol. III, p. 342.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceeași vreme poposesc în Principate primele trupe teatrale, dînd spectacole la București sau Iași, în trecere spre sau de la Odesa ori Constantinopol; astfel trupa de operă italiană a lui Livio Cinti, trece prin București mergînd spre Sibiu. Trupa lui Francesco este semnalată la București în 1787, trupa lui Seipp, directorul teatrului din Sibiu, este invitată în 1790 să joace în București, la cartierul prințului de Coburg. Unii din aceștia, dascăli de muzică sau muzicieni, au rămas în țară. Printre toți acești străini care vin, se opresc o bucată de vreme sau se stabilesc la noi, ca și prin unii din domnii fanarioți, se lărgește orizontul cultural al țărilor noastre.

De altfel, chipul statornicit de istorie al acestui sfîrșit de veac este cel al unor frămîntări adînci, al unei instabilități premergătoare sfîrșitului unei orînduiri. Domnii fanarioți vin și pleacă, revin, pleacă din nou și se reîntorc. Unii din acești fanarioți — siliți de dezvoltarea social-economică a țării — încearcă să introducă, în scurtul timp al domniei lor, o serie de reforme mai mult sau mai puțin în acord cu caracterul noilor forțe de producție; alții se mulțumesc să înăbușe țara sub lăcomia nesățioasă a unei autorități de ei înșiși știută vremelnică. Divanul și o parte din boieri dau țării același aspect cosmopolit ca acel dute-vino de domni numiți și revocați după capriciul Porții. Limba și obiceiurile grecești și turcești își împart, în clasele dominante, întîietatea cu limba franceză și hainele nemțești. Pe cînd viața de Curte devine un amalgam greco-slavo-occidental, în care se vorbesc mai multe limbi, se gîndește cu formulele revoluționarilor francezi și se trăiește ca în evul mediu, pe cînd « boierii romîni se simțeau mai mult membri ai unei clase decît fii ai unui popor »[1], marea masă a țăranilor nu are nici unde, nici acum, nici cui să-și spună cuvîntul. De la curtea domnitorului și conacele boierilor pînă la țăranii legați de pămîntul stăpînilor lor nu se afla drum de legătură. Se vor fi aplecat asupra lor cîteva personalități mai luminate, așa cum o făcuse Dimitrie Cantemir la începutul veacului. Dar între acesta și poporul a cărui viață încercase să o deslușească în scrierile sale stăruia încă ruptura dintre o clasă de veacuri apăsată sub haina de fier a feudalității și puținii privilegiați care dobîndiseră o oarecare libertate de cugetare și cunoaștere, mai ales în școlile de dincolo de hotare.

Toți străinii care veneau și treceau prin țările noastre, orbiți de fastul și rigiditatea unei etichete încă bizantine, mirați de ciudățeniile unui trai în care luxul oriental se îmbina cu întunecate superstiții, nu s-au arătat interesați de viața unei mulțimi care părea că nu joacă nici un rol în destinele țării sale. « Bauer, Carra, Grisellini, del Chiaro. . . toți istoricii ale căror opere le-am consultat de mai multe ori, cît de diferit și totodată de contradictoriu ne-au descris aceștia obiceiurile și sufletul valahilor . . . »[2], constată Sulzer vorbind de isvoarele scrise ale studiului său asupra romînilor.

Printre acești străini, pentru care Valahia și Moldova reprezentau niște ciudate supraviețuiri medievale, dezvoltate sub semnul unei multiplicități de influențe neasimilate organic, F. I. Sulzer, autorul de care ne vom ocupa, a fost unul din puținii care au încercat, dincolo de varietatea informațiilor de amănunt, să lămurească profilul societății romînești contemporane; Curtea și boierimea, pe de o parte, țăranii, pe de alta.

Dacă pentru un istoric — în sensul strict specializat al termenului — « Istoria Daciei transalpine » nu mai prezintă azi același interes pe care l-a avut

---

[1] N. Iorga, op. cit., p. 5.

[2] I. Sulzer, Geschichte des transalpinischen Daciens, vol. II, p. 340

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru un Samuel Micu Clain sau Petru Maior, informațiile sale de ordin economic, etnografic, folcloristic și muzical sînt departe de a fi fost epuizate.

Într-adevăr, martor ocular al vieții de Curte, Sulzer « cu o ascuțită limbă de critic », cum spune Iorga, a consemnat în trei volume tipărite și alte trei volume rămase în manuscris, azi în păstrarea Academiei R.P.R., nu numai ceea ce aflase din izvoarele scrise sau contemporane, ci ceea ce observase, auzise și trăise în societatea romînească atît de complexă a timpului.

Elvețian de origină, născut la Laufenburg în Elveția,[1] (anul nașterii nu se cunoaște), Frantz Iosef Sulzer a fost adus în Țara Romînească de Alexandru Ipsilanti « pentru a învăța litere și filozofie pe tinerii boieri, pentru a pregăti alcătuirea Codului » și, adaugă Iorga, « pentru a face servicii de informator peste hotare »[2]. Ne-au rămas despre el puține date biografice. De religie romano-catolică, fusese destinat să intre în ordinul Jesuiților; devine însă căpitan al regimentului austriac de infanterie Latterman, între anii 1759—1773, intră în 1782 în regimentul dragonilor savoiani, trăiește cîțiva ani la Curtea lui Ipsilanti, cutreieră Valahia și Moldova. Il regăsim la Reghin, ca « auditor la reghementul dragonilor savoiani », căsătorit cu Iohanna, fiica senatorului von Drauth din Brașov, avînd două fete și un fiu, « neîndestulat cu soarta sa, crezîndu-se a fi vreadnic de mai mare pîine »[3]. cum spune despre el Petru Maior. În 1792, apar la Viena cele trei volume ale operei sale, al cărei titlu complet este « Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens im Zusammenhange des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Dacischen Geschichte mit kritischer Freiheit entworfen, von F. I. Sulzer, ehemaliger K. K. Hauptman und Auditor ».

Profesor, consilier juridic, muzicant (a făcut parte dintr-o orchestră de cameră a domnitorului Ipsilanti), căpitan în armata austro-ungară și judecător, istoric și literat, om cultivat pentru vremea lui, cu multiple interese și multiple ambiții, cunoscînd mai multe limbi, vorbind și romînește, el reprezintă acel tip eclectic — mai puțin aventurier decît Carra, mai bine informat decît Bauer, cu o viziune mai largă decît Grisellini — care, dincolo de părerile sale greșite, de poziția sa șovină, ne lasă unele informații prețioase pentru o serie de fenomene de cultură din țara noastră, de la finele veacului al XVIII-lea.

« Om era de prejudecăți cuprins și apăsat », spune despre el Petru Maior, care l-a cunoscut foarte bine, « trăind cu el trei ani în orașul Reghin », unde îl vedea adesea la « cortelul » lui sau « în casa Parohiei »[4]. Spune Iorga, fără ca din păcate să stăruie asupra informației, vorbind despre Samuel Micu Clain: « la 1770 și 1781 Clain copia la Viena « Letopisețul bălăcenesc » și « Cronica lui Miron Costin », pe care Sulzer, după cum ne spune unul și altul i-a fost semnalat-o »[5]. Într-adevăr, acest « eruditissimus ac doctissimus dominus Francescus Josephus Sulzer », cum îl numește emfatic Clain în opera sa « Elementa linguae daco-romane sive valahicae », om umblat prin capitalele occidentului, dotat cu o vie și multilaterală curiozitate, cu o cultură generală amplă, cum am spune cu un termen actual, avea să aibă prilejul, scriind istoria Daciei transalpine, să se facă cunoscut atît în țară, unde a trăit pînă la moartea sa, survenită la Pitești în anul 1797, cît și dincolo de hotarele ei.

---

[1] I. Trautsch, op. cit., p. 342.
[2] N. Iorga, op. cit., vol. II, p. 22
[3] Ibidem, p. 243.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem, p. 184

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Căci dacă scrierile lui Carra, apărute la Iași în limba franceză cu cîțiva ani înaintea operei lui Sulzer, au putut fi cunoscute la Paris, numele acestui aventurier și impostor nu a făcut recomandabil opusculul său injurios asupra țărilor romîne; dacă memoriile lui Bauer și scrisorile lui Grisellini au rămas vreme îndelungată în arhivele cancelariilor diplomaților, cartea lui Sulzer, amplă și informată, cu tot tonul deseori foarte polemic, alteori excesiv de subiectiv, a fost încă de la apariția ei cunoscută, discutată și criticată. De la Samuel Micu Clain și Petru Maior, pînă în zilele noastre, Sulzer a rămas omul care a defăimat, din motive politice și din motive de răzbunare personală, poporul romîn. Este drept că obiectivitatea lui a fost umbrită din pricina poziției sale politice de reprezentant al intereselor habsburgice. Cartea sa nu reprezintă o contribuție științifică la cunoașterea istoriei poporului nostru. Totuși lucrarea sa cuprinde o serie de informații, știri, fapte, petrecute sub ochii săi, un număr de transcrieri muzicale, descrieri amănunțite de jocuri romînești, etc., care în sărăcia de informații privitoare la muzica din acea epocă, constituie un prețios izvor pentru studiul istoriei muzicii noastre.

Ceea ce vom încerca este să prezentăm datele furnizate de Sulzer asupra vieții și muzicii de Curte, pe de o parte, asupra jocului și muzicii țărănești, pe de alta, așa cum se desprind din opera sa în genere și din cele cîteva capitole pe care le-a consacrat jocului și muzicii îndeosebi.

Înainte însă de a intra în analiza propriu zisă a subiectului ce ne-am propus a dezvolta, credem că este necesar, în însuși interesul adevărului, atît de greu de discernat într-o operă amplă și destul de confuză, să arătăm care sînt izvoarele de informație de care s-a folosit Sulzer.

Personalitatea care domina încă — după aproape un veac — planul cultural al țărilor noastre era Dimitrie Cantemir, iar « Descriptio Moldaviae », în traducerea germană a lui Büsching și Redslob, apărută pentru prima oară în « Magazin für die neue Historie und Geographie » în 1769 și a doua oară, în volum, la 1771, constituia materialul informativ cel mai ușor accesibil străinilor. Este posibil ca însăși ideea inițială a cărții să fi fost sugerată lui Sulzer de studiul lui Cantemir. Planul lucrării sale urmează de aproape pe cel al « Descrierii Moldovei », iar informațiile fundamentale cu caracter istoric, economic, topografic, au mai totdeauna la bază cele spuse de istoricul moldovean. Dacă însă începe prin a cerceta cu « libertate critică » ceea ce îi sugerase Cantemir, aceste informații îi servesc doar ca punct de plecare, uneori ca punct de sprijin față de străinii cărora se adresează. Dar comparativ cu Cantemir care a vrut să dea o imagine generală a Moldovei, Sulzer încearcă să redea o succesiune de imagini, aproape un repertoriu, un fel de enciclopedie a obiceiurilor, traiului, îmbrăcămintii, tradițiilor, superstițiilor, jocului, cîntecului, limbii și literaturii poporului romîn. Sulzer se coboară și în trecut, cercetînd, parțial cel puțin, scrierile cronicarilor. Pe Miron Costin îl pomenește în cîteva rînduri. Este de la sine înțeles că cercetătorii străini, anteriori sau contemporani, i-au pus la îndemînă un material informativ de care Sulzer s-a folosit ca punct de plecare. Totodată, el pomenește în cursul cărții sale de istorici bizantini și poloni, « care nu văzuseră niciodată Dacia », dintre care pe unii i-a citit de mai multe ori, pe alții i-a întîlnit menționați în diferite studii. În afară de aceste izvoare, Sulzer a studiat, pentru felurite probleme de care se ocupă, scriitori străini, printre care fără îndoială cel mai important rămîne învățatul german Thunman, pe care îl găsim atît de des citat în opera lui Sulzer și a cărui lucrare « Untersuchungen über die Geschichte der östlichen europäischen Völker », apărută la Halle în 1774, a făcut pe Iorga să-l numească « admirabilul cunoscător al Balcanilor, cel mai vechi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cercetător științific al popoarelor dunărene »[1]. Faptul că în capitolele sale despre obiceiuri, tradiție, jocuri, cîntece, etc., Sulzer face deseori încercări de studii comparative cu un caracter bineînțeles foarte general, se datorește desigur mai puțin cercetărilor personale, cît studiului lui Thunman.

Dar dacă izvoarele scrise constituie punctul de plecare al informațiilor sale, Sulzer le supune totdeauna unui control personal. Datele pe care ni le dă sînt directe, « de teren », cum am spune azi. « Cu cît cunoaștem mai puțin o națiune și țara locuită de ea, în toată întinderea ei, cu atît mai puțin ne putem mîndri de a-i fi cuprins caracterul în totalitatea lui sau de a-i fi înțeles obiceiurile și cu atît mai prudenți ar trebui să fim în a porni să facem o caracterizare și o descriere a ei »[2], spune Sulzer și continuă arătînd că deficiențele celor ce au vorbit despre Țările Romîne se datoresc tocmai faptului că aceștia le cunoscuseră parțial sau nu le cunoscuseră de loc. Sulzer a umblat prin toată țara, călătorind « pe jos sau cu alte mijloace de transport, prin Carpați sau prin alte locuri »[3]. Acolo unde observațiile sale sînt rezultatul constatărilor directe, totdeauna, lăsînd la o parte imposibilitatea funciară de a înțelege unele fenomene, supraviețuiri străvechi, ininteligibile în semnificația lor tradițională unui occidental, ele sînt juste. Observația personală o și consideră el — în nenumărate rînduri — mult mai valabilă decît afirmațiile scriitorilor care făceau autoritate în materie, deși citează foarte mulți, fie străini, fie romîni, pe Cantemir în special. Dar, continuă el, cu prudența și scepticismul justificate poate de experiența sa personală de Curte, « ne putem oare bizui pe izvoare?[4] ».

A călătorit de la o graniță la alta, a trăit la Curtea lui Ipsilanti și Caragea, a cunoscut capitalele Valahiei și Moldovei și orașele de provincie, a trăit printre romînii din Ardeal, a cunoscut de aproape boierimea cosmopolită și pe marii dregători, a văzut țăranii jucînd hora, a auzit cîntate doinele, colindele și cîntecele de oraș, a cunoscut cîrciuma la margine de sat, a auzit cîntînd țiganii lăutari la Curte, în orașe, la cîrciumă și la horă și a cercetat toate acestea cu o trează și vie curiozitate. Și dacă acest Sulzer, care nu este scriitor de meserie, reușește să redea cu humor, culoare, vioiciune și relief, scene caracterizînd viața de Curte, dincolo de uimirea și imposibilitatea de a gusta personal expresia jocului și cîntecului popular romînesc, străbate curiozitatea cercetătoare a unui om care a știut să vadă, să aleagă și să consemneze fenomenele ce i se păreau mai caracteristice în feluritele lor manifestări.

Umorist nu totdeauna cu vrere, polemist deseori injust, în descrierea vieții de Curte și a vieții boierești, narațiunea lui Sulzer este vie, interesantă, plastică, asemenea unei succesiuni de tablouri de epocă.

« Multă vreme toți stau în cea mai tristă tăcere, abia îndrăznind să ridice ochii spre despot »[5], începe Sulzer descrierea unei mese la curtea domnitorului și continuă: « însuși vocea lui se aude foarte rar, doar cînd vrea să trezească pe vreunul din nebunii ce se află totdeauna în mijlocul sălii, pînă cînd însfîrșit strigă « să vină țiganii ». Aceștia sînt imediat la dispoziție »[6].

Și fresca se desfășoară în fața cititorului animată și precisă, imagine în care cercetătorul de azi este surprins de plasticitatea celor povestite. Rezu-

---

[1] N. Iorga, Histoire des roumains, vol. I, partea II, p. 393.

[2] I. Sulzer, op. cit., p. 283.

[3] Ibidem, p. 11.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem vol. III, p. 338.

[6] F. I. Sulzer, citat de Iorga, în luc. cit. Ist. lit. rom. sec. XVIII, vol. III, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mînd pe Sulzer, Iorga spune: « La Curte se anunţa opera, cea mai originală dintre opere, pentrucă nu numai că nu se cînta, dar nici nu era îngăduit să se vorbească . . . era venerabilul joc al păpuşilor, marionetele naţionale ». Iar cînd Iorga vorbeşte despre spectacolul de la Curte, de acele « alaiuri de pompă burlescă şi de caraghiozlîcurile slugilor domneşti, în timp ce boierul auzea muzica pestrefurilor turceşti, cîntată de meşteri în papuci şi anterie », viziunea aceasta este o sinteză aproape literală a descrierii lui Sulzer. Iar mirarea autorului, muzicant el însuşi, era justificată de ceea ce se petrecea cu muzica de la Curte.

În tăcerea poate ursuză, poate temătoare, poate respectuoasă a comesenilor, apariţia ţiganilor lăutari, sosiţi la porunca lui Vodă, ar fi putut să fie un semnal de destindere întru ale petrecerii sau întru ale unei mai de laudă plăceri, aceea a muzicii. Dar muzica la această Curte nu avea o semnificaţie artistică, ea reprezenta o etichetă, o parte din ceremonial, privilegiul protocolar al domnitorului. Iar Ipsilanti, « care ştia limbile clasice şi europene şi era cel mai amabil şi mai instruit tînăr grec »[1], făcea parte dreaptă tradiţiei şi inovaţiei. În această privinţă descrierea lui Sulzer nu mai are nevoie de comentariu:

. . . « Cînd se bea în cinstea principelui, Mitropolitul care stă în faţa lui închină o mică cuvîntare şi binecuvîntarea obişnuită, toţi comesenii se ridică fără ca vreunul să-şi părăsească locul. Curînd după aceia se aud tunurile, muzica germană, lăutărească şi tambulchanaua turcească, şi imediat diaconii şi ajutorii lor, care stau în spatele mitropolitului, intonează un coral care ţine destul de mult. Las la aprecierea fiecăruia să-şi închipuie cum se amestecă şi cum gîdilă auzul sunetul asurzitor al atîtor instrumente, cu zgomotele tunurilor, cu cîntarea diaconilor, cu murmurul oaspeţilor şi al slugilor; cîtă uimire trebuie să stîrnească cîntecele sfinte însoţite de cele lumeşti[2].

La toate aceste feluri de « muzică » se adaugă moda melodiilor tătăreşti, de origină mongolă, introduse de Nicolae Caragea. « Cînd se auzeau accentele înviorătoare ale cîntecului său favorit, cînd actorul recita cu patos: « cianga, cianga, ciangana, orda, silva, deliva», Vodă nu mai putea sta pe loc şi uitînd ceea ce datora etichetei participa şi el la acţiune »[3], încheie Sulzer raportul său asupra gustului muzical la curtea domnească. Dar dacă un Carra auzind cu puţini ani înainte aceeaşi muzică, trage concluzii pe atît de insultătoare pe cît sînt de lapidare, Sulzer este odată mai mult ajutat de permanenta sa nevoie de a explica ceea ce nedumereşte pe europeanul din el şi îl scoate totodată din rîndurile simplilor cronicari, fie ei chiar dotaţi cu simţul humorului. Preponderenţa elementului grecesc la această Curte, unde stăruie tradiţia ortodoxă bizantină pe de o parte şi obiceiurile turceşti pe de alta, explică acest amestec de gusturi, iar suprapunerea muzicii occidentale duce la rezultatul extraordinar pe care îl surprinde Sulzer şi de care este atît de surprins. Vorbind despre ansamblul acestei Curţi, Sulzer, referidu-se la « mobilitatea temperamentului grecesc », spune: « niciodată n-au avut răbdare să privească un dans întreg executat de cei mai buni jucători ai lor, sau să asculte o simfonie întreagă executată de muzicanţii noştri. Auzeam adesea cu mirare şi mi-era milă de bieţii oameni care se opreau în mijlocul unui adagio ca să cînte un allegro sau un dans ungar şi trebuind să ia, în locul fluerului (Blockflöte), cornul (Waldhorn) şi, imediat după aceea, o harfă »[4].

---

[1] Constantinople ancien et moderne, an. VIII, p. 171, citat de N. Iorga în op. cit., vol. III. p. 25.
[2] F. I. Sulzer, op. cit., vol. III, p. 233.
[3] Ibidem, p. 338.
[4] N. Iorga, citînd pe Sulzer, op. cit., vol. II, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Imagine a societăţii timpului — aşa cum a văzut-o şi descris-o Sulzer — muzica de Curte a epocii reflectă un potpuriu de gusturi caracteristic acestui sfîrşit de veac, în care se vădeşte atît de puternic ciocnirea violentă dintre tradiţie şi inovaţie.

Ne aflăm la sfîrşitul epocii feudale, în plină perioadă de tranziţie. Muzica tradiţională a bisericii convieţuieşte cu muzica turcească şi cea lăutărească. Ipsilanti, după cum ne spune Sulzer, introduce pentru întîia oară în Ţările Romîne muzica occidentală la Curtea sa. Şi ea va răsuna la rînd cu celelalte, fără discriminare, fără ca să turbure urechea distrată a boierimii obişnuită cu zgomotoasa tambulhana. Această epocă pregăteşte totuşi climatul veacului următor, caracterizat prin încercările de a scoate la lumină fondul artistic propriu al poporului romîn.

Sulzer a făcut parte cîtăva vreme din cvartetul de muzică germană, adus de Ipsilanti la Curtea sa. El povesteşte cum odată Vodă, la intrarea unor boieri în salonul de muzică, i-a ordonat să lase vioara din mînă. Nu era o cinste să fii muzicant, dimpotrivă. Sulzer, de altfel, face în această privinţă unele observaţii foarte defavorabile, cu privire la lipsa de cinstire pe care boierii o acordă muzicii, spre deosebire de popor, care iubeşte muzica, acordîndu-i o deosebită dragoste. Şi iată cum, ceea ce azi ne pare atît de neînţeles era o realitate, care de altfel a supravieţuit pînă tîrziu în secolul al XIX-lea, în snobele saloane boiereşti. Într-adevăr, în societatea romînească a secolului trecut, un fiu al lui Burada a fost considerat degradat fiindcă dăduse un concert în public, iar Matei Millo, fiu de boier, aspru judecat, pentrucă jucînd teatru, a preferat arta « cinului boieresc ».

Dar ce a putut să fie muzica de Curte a trecutului nostru mai îndepărtat? Însemnări ale cronicarilor şi călătorilor pe meleagurile noastre confirmă şi totodată explică constatările lui Sulzer. Încă din veacul al XVI-lea a existat această convieţuire la Curte a muzicii bisericeşti, a muzicii turceşti şi a muzicii lăutăreşti. Muzica bisericească reprezenta tradiţia ortodoxă, muzica turcească ceremonialul unei Curţi care îşi adaptase, din motive politice, viaţa oficială unui ritm şi unor rituri străine de ea, iar cîntecul lăutarului aducea — singurul poate — în cetatea domnească, glasul ţării de dincolo de zidurile de incintă.

La Curtea lui Ipsilanti deci, nu se petrecea nimic nou, atunci cînd melodia germană se adăuga peste vocile psalţilor şi a zgomotului tambulhanalei, care sugrumau vaierul viorilor lăutăreşti; ea nu putea turbura o societate pentru care totul era şi trebuia să fie în prefacere.

Astfel sînt impresiile lui Sulzer asupra muzicii de Curte. Dar simpla lor comunicare publicului nu satisfăcea pe acest diletant dublat de un cercetător. El dorea să analizeze mai de aproape ce este muzica turcească, « obişnuita muzică de Curte a principilor valahi şi moldoveni ». De aceea el consacră cîteva capitole mari descrierii tehnice a muzicii turceşti şi greceşti. El arată deosebirea care există între muzica turcească de cameră şi muzica tambulhanalei, care se cîntă la Curte sau la chindie în preajma Curţii pentru populaţia oraşului, această din urmă formă a ei fiind muzica de război a ienicerilor. Astfel el atrage atenţia că este necesar a se face o distincţie între aşa numita « *Janitscharen-musik* », care era o categorie de muzică militară austriacă, influenţată de muzica de război turcească şi muzica de război a ienicerilor, adică tambulhanaua — cum o ortografiază Sulzer — sau « megderhaneaua ». Muzica austriacă (*Janitscharen-musik*) folosea o formaţie de flaute fagoţi, oboi sau viori, uneori toba şi tamburina şi executa melodii compuse de compozitori austriaci sau germani. Ecouri ale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestei muzici militare turco-austriace găsim în multe melodii din secolul al XVIII-lea, întîlnite la unii compozitori, între care și la Mozart. Spre deosebire de aceasta, tambulhanaua, cu cele « 20 de tobe mari turcești și tot atîtea talgere, 9—10 trompete prost acordate și care sună falș » produc acel « țipăt jalnic de pisică »,[1] care constituia spectacolul poporului la chindie sau agrementa masa de seară a Domnitorului. Această tambulhana, care a intrat în tradiția muzicii noastre de Curte, este muzica despre care Cantemir povestește că se cînta la înscăunarea domnitorilor, pentru a cinsti pe reprezentanții sublimei Porți, participanți la solemnitate. Tradiția se menține la noi, în acest sens, pe cînd la Turci aceeași muzică a rămas muzica războinicilor ieniceri. Muzica de cameră turcească, blîndă, pătrunzătoare și tristă, simplă în fond, nu se poate descrie, spune Sulzer. Ea este executată de o formație compusă din fluiere de diferite forme și mărimi, naiul, apoi tamburul, un fel de țimbal numit « müzüm», un fel de vioară, numită « riemany », etc., care cînta așa numitele « pästräff-uri », cîntece cu caracter liric. Această muzică atît de diferită de cea europeană nu poate să placă unui occidental, constată Sulzer. Dar faptul se petrece și în sens invers, afirmă el, la curtea domnilor valahi și moldoveni. Neînțelegerea este aceiași. De cîte ori n-a fost el întrebat, atunci cînd se cînta cel mai liric adagio de Bach sau de Haydn, dacă nu cumva este vorba de o muzică de dans!

Dacă la Curte « la mesele mari sunau laolaltă muzica turcească, grecească, valahă lăutărească, căreia în urmă i se adăugase și muzica germană, coral, cîntec, tunuri, cu un cuvînt tot ce poate zgudui auzul »[2], cîntecul adevărat țărănesc era necunoscut aci. Este ușor de înțeles azi de ce Sulzer consacră capitole speciale jocului țărănesc și muzicii ce se cînta la aceste jocuri. El întîlnea aici un fenomen mult mai suprinzător decît cel de la Curte. În fața vieții de țară totul îi pare nou. Dacă zidurile cetății despărțeau pe domnitor și Curtea de viața strămoșească a poporului, acesta, la rîndul său rămîne străin muzicii de Curte. Iar pe Sulzer, obișnuit cu această din urmă muzică, cîntecul și jocul poporului îl impresionează ca ceva cu totul deosebit, fără legătură cu ceea ce cunoscuse la Curte. Le descrie, le analizează, le cercetează originea și discută punctul de vedere al celor care s-au oprit înaintea lui asupra acelorași expresii de viață și de artă. Aici la țară, regăsește Sulzer adevăratele manifestări ale poporului romîn. De aceea tonul descrierii lui se schimbă. Din umorist, « cu o vervă ascuțit satirică », el devine atent, se apleacă cu un deosebit interes asupra fenomenului popular și observă un prim lucru fundamental: legătura organică dintre jocul și cîntecul țărănesc. Hora, brîul, alte jocuri, le-a văzut jucate la țară, în aproape toate regiunile din Valahia, Moldova și Transilvania, în diferite ocazii, în diferite anotimpuri și le-a cercetat cu o minuțioasă atenție. Descrierea plastică, dinamică, colorată, lasă celui care nu a văzut un asemenea joc o imagine foarte clară a lui, chiar dacă nu totdeauna favorabilă, iar cel care le cunoaște poate aprecia precizia cu care autorul descrie pașii, figurile, ritmul, pe de o parte, strigăturile, cîntecul, versul, pe de alta.

Horele și jocurile obișnuite de țară, Sulzer le împarte după un criteriu regional, în jocuri de munte și jocuri de cîmpie (cele de cîmpie fiind mai influențate de jocurile străine, grecești și albaneze); din descrierea desfășurării lor, el stabilește un al doilea criteriu: jocuri cu figuri și hora simplă, pentru a conchide, după ce le-a analizat pe acestea din urmă în trăsăturile lor esențiale, că există jocuri specific romînești, ca brîul de pildă, de origină străveche, tot atît de răspîndite ca

[1] F. I. Sulzer, op. cit., p. 432—435.
[2] Ibidem, vol. III, p. 338.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jocurile care vădesc influenţe străine, cum ar fi de pildă acel « Reihentanz » din Transilvania, hora deschisă, ori jocurile greceşti şi albaneze, care se joacă într-un tempo moderat de 2/4, pe o muzică cu tonalităţi europene, sau în sfîrşit, cum ar fi jocul ţigănesc, adus de ţigani din regiunile ungare. Înăuntrul acestor grupări de jocuri, variaţia este foarte mare. Sulzer cercetează care sînt cele cu o răspîndire regională mai largă şi constată, pe toată întinderea Valahiei, Moldovei, Ardealului şi Banatului — dincolo de oarecare variaţii care ţin de improvizaţie — o expresie similară a jocului, o tehnică comună, rezultat al unui străvechi fond ritmic comun. Jocul « căluşarilor », hora de brîu, hora de mînă, jocuri « cătăneşti ». dansate în cerc închis sau de unul singur, rezemat în toiag, cu figuri cînd joacă numai flăcăii între ei, simplu cînd îl joacă şi fetele, cu paşi foarte grei, punctaţi de strigături, desfăşuraţi într-o cadenţă complexă, într-un tempo perfect respectat, aproape toate sînt întovărăşite de cîntec din fluier, nai şi uneori ţambal; în Moldova şi Muntenia de lăută sau vioară, în Ardeal şi Banat încă de alte feluri de fluere.

Joc, strigături, cîntec şi melodie instrumentală, formează un tot caracteristic aceleiaşi expresii ritmice fundamentale a poporului romîn. Sulzer remarcă şi insistă asupra caracterului sincretic al muzicii noastre populare. Această legătură organică între joc şi cîntec provine dintr-un deosebit simţ al ritmului. Dacă paşii jocului sînt greu de diferenţiat pentru un necunoscător, expresivitatea este obţinută de dansator prin ritm, accentuat prin chiote şi strigături, care nu întrerup jocul, ci dimpotrivă, îi dau un necontenit impuls. Dansatorii bat din palme, lovesc pămîntul cu călcîiul, îşi lovesc cu palma talpa opincii, chiuie şi joacă, în cerc sau liberi, lent sau iute, păstrînd cu toată variaţia tempo-ului, o desăvîrşită precizie, în perfect acord cu muzica.

Ca să valideze punctul său de vedere, Sulzer analizează jocurile romîneşti în comparaţie cu jocurile arnăuţilor albanezi — soldaţii de Curte ai domnitorului — şi cu jocurile greceşti. Fie hora de la şes sau hora de la munte, hora de brîu sau hora de mînă, cu figuri sau simplă, sărită şi repede, în care se fac pe 4 măsuri 5 paşi, fie molcomul joc transilvănean, fie domoala horă deschisă, dincolo de variaţia figurilor sau paşilor, în toate, Sulzer regăseşte caracterele ritmice specifice care le deosebesc de jocurile străine. Şi, pentru ca un necunoscător al acestor jocuri să poată urmări desfăşurarea paşilor sau figurilor ce se succed într-o aparentă dezordine, « ce ar semăna mai mult cu o improvizaţie, decît cu o regulă fixă », trebuie urmărită indicaţia melodică, ritmică, dată de voce sau instrument şi după care se mişcă jucătorii.

Toate aceste analize şi descrieri sînt îmbogăţite prin faptul că Sulzer transcrie — pentru prima oară la noi — în notaţie apuseană o serie de melodii populare. Aceste tabele reprezintă nu numai un document de istoria muzicii, ci un material de folclor ce merită a fi studiat de specialişti. Cele zece melodii de dansuri şi jocuri valahe, notate de Sulzer, reproduse de prof. Breazul în volumul său « Patrium Carmen », şi anume: dansul căluşarilor (pe care Sulzer îl descrie şi îl analizează pe larg), un joc ciobănesc, o bătută ardelenească, trei melodii de hore, melodia jocului « Ghimpele », un brîu valah şi aria unui cîntec valah, sînt printre cele mai vechi melodii romîneşti cunoscute. La o analiză rapidă, regăsim într-adevăr caracteristica unora din melodiile actuale ale jocurilor noastre. Pe alocuri însă, dificultatea transcrierii, greutatea pentru un străin nespecialist de a reda fără greş o desfăşurare melodică care nu mai respectă modul major-minor occidental, face ca notaţiile lui Sulzer să nu mai prezinte garanţiile unei fidelităţi de transcriere. Alături de aceste melodii, Sulzer mai prezintă două tabele de notaţii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabula I.

Walachische Tänze und Lieder.

Nro 1. Kalischätsoder Bortischantanz

Mässig.

von Anfang.

Nro 2. Mokaneschty oder Kataneschty

Mässig.

Nro 3. Arie eines walachischen Liedes.

Langsam.

Nro 4. Eine andere zu dem bekannten Liede Kimpe.

geschwinde.

langsam geschw.

Vorspiel Kimpe Kimpe

langsam geschw.

Nro 5. Siebenbürger Tanz, Bettuta genannt.

geschw.

Nro 6. Walachische Chorenmelodie.

Mässig.

Nro 7. Eine andere

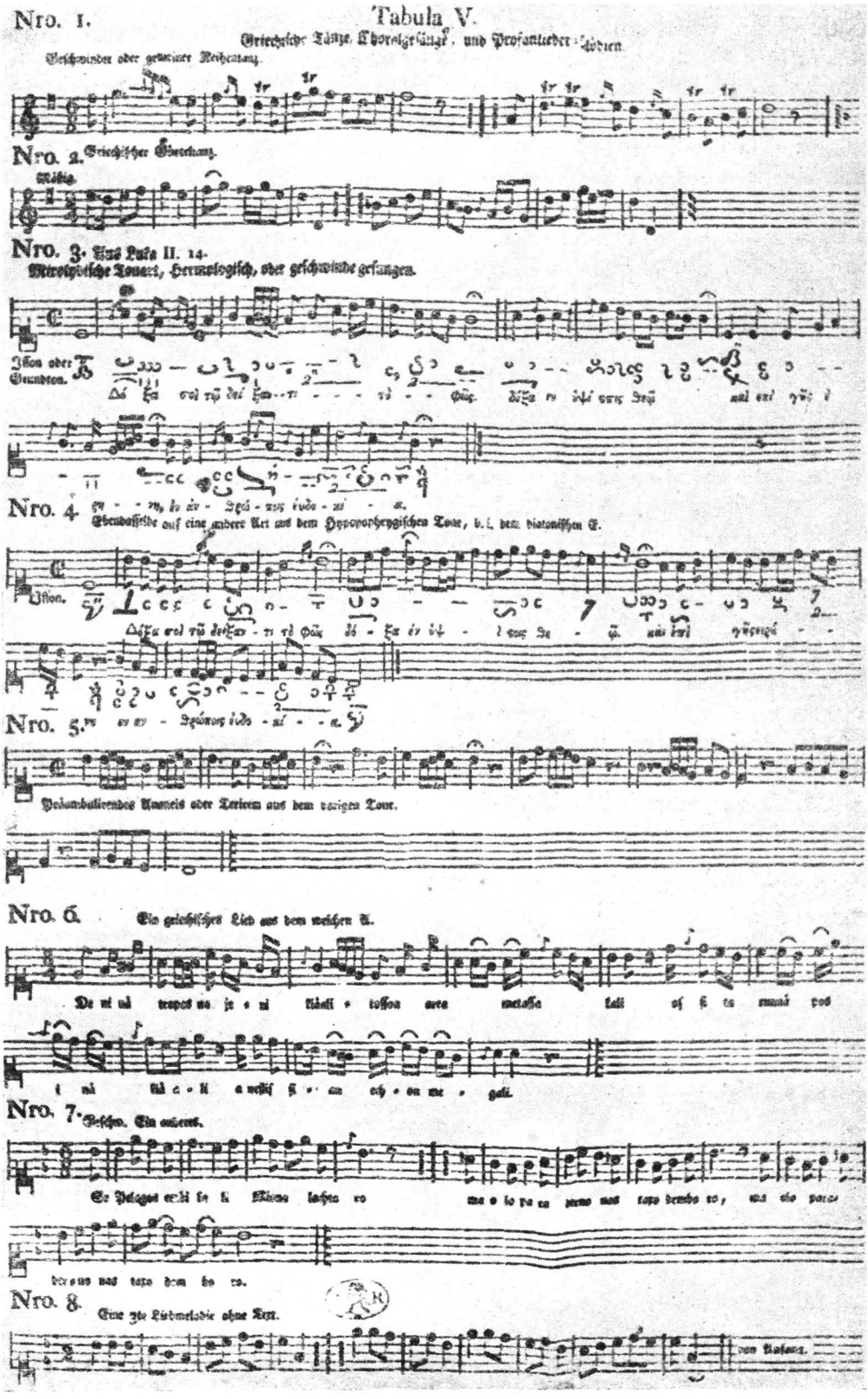
Nro 8. Dritte Chora.

Nro 9. Noch eine andere

Nro 10. Walachischer Gürteltanz

Jocuri şi cîntece valahe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Dansuri greceşti, coral şi cîntece profane

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicale, una cu cinci melodii de joc și cîntec turcesc și alta cu opt melodii grecești. Aceste texte muzicale — oricare ar fi deficiențele lor de transcriere — constituie totuși un material important pentru studiul muzicii în țara romînească la începutul secolului trecut.

În analiza pe care Sulzer o face cîntecului țărănesc, auzit la sate, în curțile bisericilor și la hanurile unde poposea — a cîntecului, de data aceasta fără joc — dincolo de părerea sa personală, străbate interesul viu pentru o manifestare pe care o recunoaște tradițional autentică. Cîntecul de la șes sau de la munte, ocazional sau nu, acompaniat de vers sau nu, doină, colindă, bocet, melodie instrumentală, această muzică, veche cît și tradiția superstițiilor, cît și jocul, exprimă fondul băștinaș al poporului romîn. Țăranul își spune în cîntec necazul, jalea, bucuria, taina fără cuvinte a amărăciunii sau voioșiei sale. Romînul cîntă oricînd, constată Sulzer, și cîntă deseori fără vorbe, fredonînd, « zicîndu-și » din nai sau din fluier toate simțirile, își cîntă viața de fiecare zi și întîmplările ei, își cîntă recolta și anotimpul, își cîntă dorul. Străinul Sulzer, căruia nu-i place și nu-i poate plăcea, după cum el însuși arată, cîntecul popular, se oprește totuși mirat în fața acestei bogății de creație muzicală și analizează: « un fel de vaier, a cărei melodie nu este în acord cu nici unul din gusturile muzicale cunoscute mie, în afară de cel slovac . . . » și continuă: « doina o fredonează valahul ori de cîteori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri . . . »[1]. Sulzer surprinde astfel capacitatea de improvizație a romînului, care-și știe spune, fără vorbe, întreg registrul gîndirilor și simțirilor sale.

Sulzer discută doina și nu este de acord cu Cantemir, care o considera ca un « preludiu muzical » al cîntecelor de război, atribuindu-i o origine romană. Doina, spune Sulzer, nu este doar o « Intrada », ci sînt arii întregi, fără cuvinte. Tot astfel cîntă slovacii « dainele » lor și popoarele slave din sudul Dunării. Doina nu este romană, cum crede Cantemir, nici numai dacică, ci mai veche. De unde vine acest cîntec lung, fără cuvinte, pe care Sulzer îl regăsește la depărtări mari și la popoare atît de diferite? El pornește din fondul comun iliro-trac al popoarelor balcanice.

Sulzer observă totodată și capacitatea de improvizație a « negrului țigan », care imaginează pe loc « pentru hora sa un cîntec niciodată auzit »[2]. Acești țigani, veniți din pustele ungare și de prin Polonia, au adus de acolo melodiile unui alt popor, un alt fond melodic, un alt ritm, alte teme, din aceeași putere de improvizație comună popoarelor.

Cîntecul țiganilor, încetățenit la oraș și la Curte, stă la răscrucea celor două tipuri de așezări: orașul și satul. De la sat la oraș și înapoi, într-o veșnică migrație, elementele muzicii lăutărești se schimbă, li se adaugă urme ale muzicii de oraș, melodia urbană îmbogățindu-se la rîndul ei încetul cu încetul cu elemente melodice țărănești. Această circulație este neîntreruptă și astfel un fond comun se poate regăsi dincolo de granițele actuale ale popoarelor. Peste străvechea tradiție, curentele de înnoire ce se așează necontenit devin la rîndul lor tradiție și astfel se ajunge la acel fond comun, care formează, după cum constată Bartok, bogăția orizontală a melodicei populare romîne.

În discuția pe care o face Sulzer asupra originilor cîntecului popular din țările romîne, el ajunge la concluzia unui fond comun iliro-trac, peste care s-au așezat, veac după veac, elemente din muzica slavă, turcească și grecească.

---

[1] F. I. Sulzer, op. cit., vol. II, p. 322.

[2] Ibidem, vol. III, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

N. Iorga spune: « Origina cîntecului popular romînesc, ca și origina cîntecului tuturor țărilor vecine (cîntecul popular sîrbesc, bulgar, grec, în multe regiuni cîntecul popular maghiar, ucrainian sau slovac), trebuie căutată în vechea muzică a tracilor . . . străbunii tuturor naționalităților de la Carpați și din peninsula balcanică »[1].

Iar Bela Bartok, în clasarea cîntecelor populare după teritorii muzicale dialectale, începe prin a constata tocmai bogăția orizontală a melodicei romînești, spre deosebire de bogăția verticală a aceluiași material maghiar. « Materialul adunat din Vechiul Regat — spune el — dovedește că pe toată întinderea Romîniei dinainte de război se găsește o anume formă melodică, pretutindeni aceeași și desigur foarte veche, așa-numitul « cîntec lung » — doina analizată de Sulzer. Această formă melodică, spune Bartok, « este asemănătoare cu « hora lungă » din Maramureș, cu melodiile ucrainiene de « dumy », cu anume melodii din Persia și Irak, apoi cu un fel de melodie pe care am culeș-o în 1913 la Arabii din oaza Dzselfa, în Algeria »[2]. Și, continuă Bela Bartok, « este neîndoielnică legătura dintre materialul pentatonic maghiar și cel ceremis ». Tot astfel nu încape îndoială că stilul primitiv este acela al « horei lungi », venit desigur din sud-est și cu totul deosebit de stilul pentatonic maghiar. Cum a pătruns atunci stilul pentatonic unguresc sau, să zicem, « turco-tătar de Nord » în materialul romînesc și cum a putut dobîndi o asemenea răspîndire? », se întreabă Bela Bartok. « Oare numai prin mijlocirea Ungurilor? Sau prin mijlocirea vreunui alt popor? Sau e vorba aici de o înrîurire comună, venind din mai multe părți? »[3].

Pornind de la descrierile lui Sulzer cu privire la muzica noastră populară, s-ar putea urmări dezvoltarea și circulația cîntecului popular. Nu zadarnic muzica turcească de Curte a fost dusă de țigani prin satele romînești și ungurești. Am văzut totodată succesul muzicii tătare în societatea romînească din secolul al XVIII-lea. Aici trebuie adîncită nu numai ideea unui străvechi patrimoniu comun, ci și procesul de circulație a cîntecului popular, pentru care nu se află opreliște prin hotare, procesul întrepătrunderilor și al influențelor reciproce.

Fără a face comparație între acest mare cunoscător al muzicii populare și călătorul german amator de muzică, nu se poate să nu observăm cît de similare sînt unele constatări ale acestor doi oameni la distanță de aproape două veacuri.

Deopotrivă interesat de folclor sub toate aspectele sale, ca și de originea tradițiilor, ritualurilor, obiceiurilor, cîntecului romînesc, Sulzer analizează jocul, diferite hore și totodată ritmica și melodica indestructibil legate de ele. O analiză mai amănunțită a îmbinării organice dintre joc, ritm, strigătură, melodia cîntată din gură sau cu instrumente, ar depăși cadrul acestei prezentări. Totuși trebuie accentuat faptul că Sulzer surprinde în hora deschisă — asemănătoare horelor grecești — influențe ale choros-ului antic, influențe oarecum apusene în jocurile și melodia așa cum se joacă și se cîntă în Ardeal, urme romane în jocul călușarilor, toate acestea reprezentînd influențe greu discernabile în contextul organic îmbinat al jocului propriu-zis romînesc, purtător și el de străvechi supraviețuiri și de multiple înrudiri.

Această muzică romînească, atît de străină occidentalului Sulzer, nu-i poate plăcea, îl surprinde însă, prin ceea ce el consideră primitivismul ei. Strigă-

---

[1] N. Iorga, La musique populaire roumaine, Paris, 1925.

[2] B. Bartok, Muzica populară romînească și maghiară, în « Muzică și poezie », an. I, iulie-august 1936, p. 25.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turile unora dintre hore i se par mai degrabă un strigăt de durere decît un chiot de bucurie. Cu toate acestea el combate părerea lui Carra că muzica noastră țărănească ar fi o muzică săracă. Sulzer recunoaște în ea accente de duioșie, a căror veridicitate ar corespunde firii țăranului romîn. Și, după cum găsește potrivirea între port și joc, el înțelege potrivirea dintre cîntec și joc, influența reciprocă dintre aceste două manifestări ale muzicii populare, recunoscînd totodată dacă nu frumusețea ei, în orice caz calitatea creatoare a poporului, care se exprimă atît de real și de autentic prin cîntec.

Opera lui Sulzer rămîne un interesant document pentru studiul etnografic al romînilor din veacul al XVIII-lea. Iar expresiile de folclor, pe care le prezintă Sulzer, ar merita desigur să fie analizate comparativ de specialiști, în dezvoltarea lor, din epoca anterioară lui Cantemir și pînă în zilele noastre.

ЗАМЕТКИ Ф. И. ЗУЛЬЦЕРА О ПРИДВОРНОЙ И КРЕСТЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ В « GESCHICHTE DES TRANSALPINISCHEN DACIENS »

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Главы, посвященные Зульцером фольклору и описанию придворной жизни и ее обычаев, которые были мало исследованы до настоящего времени, представляют ряд интересных наблюдений. В этом труде автор дает краткий обзор придворной и крестьянской музыки и крестьянских танцев. Фанариотская эпоха характеризуется наслоением влияния западной культуры, местных традиций и греческого и турецкого влияния. Придворная музыка также отражает это культурное влияние, которое ведет к смеси вкусов, характерной для этой переходной эпохи. Зульцер указывает на сосуществование при дворе византийской церковной музыки с турецкой и греческой музыкой, с музыкой цыганских скрипачей и, наконец, с введенной Ипсиланти немецкой музыкой. Рассматривая крестьянские песни и танцы, Зульцер настаивает на синкретическом характере нашей народной музыки. С другой стороны, он приходит к заключению о существовании общей фольклорной основы у всех народов юго-восточной Европы. В то же время, Зульцер отмечает огромное значение распространения сельских мелодий в городе при посредстве цыган-скрипачей. Этот процесс положил начало городскому фольклору, который был использован всеми румынскими композиторами XIX века.

RENSEIGNEMENTS SUR LA MUSIQUE DE COUR ET LA MUSIQUE PAYSANNE DANS « GESCHICHTE DES TRANSALPINISCHEN DACIENS » DE F. I. SULZER

(RÉSUMÉ)

Quoique peu étudiés jusqu'à ce jour, les chapitres de l'ouvrage de F. I. Sulzer, consacrés au folklore ainsi qu'à la vie et aux moeurs de la Cour des princes régnants des principautés roumaines, contiennent une série de renseignements intéressants. L'Auteur y donne un bref aperçu de la musique de Cour et de la musique des danses paysannes. L'époque des Phanariotes est caractérisée par la superposition de l'influence de la culture occidentale et des influences grecque et turque à la tradition autochtone. La musique de Cour reflète elle aussi cette superposition qui aboutit à un amalgame caractéristique à toute époque de transition. Sulzer montre la coexistence, à la Cour, de la musique religieuse byzantine, de la musique turque, grecque, tzigane et enfin de la musique allemande introduite par ypsilanti. Examinant la danse et la chanson paysanne, Sulzer insiste sur le caractère syncrétique de notre musique populaire. D'autre part, il arrive à la conclusion qu'il existe un fonds commun du folklore des peuples du Sud-Est de l'Europe. Sulzer constate en même temps l'importance du processus de diffusion, opéré par le truchement des musiciens tziganes, qui apportent les mélodies des campagnes à la ville, processus ayant abouti à la création d'un folklore citadin, utilisé ensuite par tous les compositeurs roumains du XIXe siècle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN PROBLEMELE ARTEI ȘI ALE CRITICII DE ARTĂ SOVIETICE

METODE SOVIETICE DE ÎNTOCMIRE A MONOGRAFIILOR DE ARTIȘTI

de AMELIA PAVEL

Obiectul lucrării de față este să expună modul în care cercetătorii sovietici care se ocupă cu istoria artei plastice înțeleg să prezinte monografia unui artist, prin urmare care sînt metodele de sistematizare folosite în organizarea materialului documentar ce le stă la dispoziție, ideile principale în jurul cărora ei grupează acest material, principiile de care sînt călăuziți și țelul pe care-l urmăresc față de publicul cititor căruia i se adresează.

Printre lucrările despre artă, în știința sovietică monografia se bucură de o deosebită atenție și nu atît monografia de dimensiuni mici, cea de popularizare, cît acel tip de monografie care, prin bogăția documentării se apropie de lucrările de mare erudiție, dar prin claritatea expunerii, selecționarea judicioasă a informațiilor prezentate și sistematizarea lor evidentă, poate sta și la îndemîna marelui public cititor. Acest punct de vedere este susținut de Alpatov în studiul « Moștenirea clasică și cultura artistică sovietică »[1]. El afirmă că este regretabilă lipsa unor monografii științifice despre pictori ruși ca Surikov, Kramskoi, sau artiști clasici universali ca Rafael și Michelangelo. Aceleași afirmații le putem întîlni în presa sovietică de specialitate: « Se așteaptă din partea cercetătorilor de artă lucrări capitale, monografii mari, nu numai cărți de popularizare »[2]. Aceeași problemă o ridică și redactorii monografiei « Repin », lucrare editată de Institutul de istoria artei al Academiei de științe a U.R.S.S. Ei arată că ceea ce-i interesează în primul rînd este « editarea unor volume cuprinzătoare închinate unei singure personalități artistice sau unei singure probleme, lucru greu dar în același timp rodnic din punct de vedere științific; expunerea monografică a prelucrării fondului de documentare inedită, proaspătă, referitoare la unul sau altul din marii artiști »[3].

Motivul, pentru care metoda monografică este atît de prețuită în cercetarea moștenirii clasice, stă desigur în faptul că, ocupîndu-se de o singură personalitate, ea dispune de mijloacele cele mai potrivite pentru a explica cititorilor și a înfățișa unitar concepțiile « celor mai buni oameni din vremea lor despre meritul și demnitatea umană » — pentru a folosi expresia lui Alpatov

---

[1] « Sovetskoe Iskusstvo » 22 1952 noiembrie.

[2] Sarcina cercetătorilor de artă sovietică, în «Iskusstvo», septembrie — octombrie 1950.

[3] Inst. de istoria artei al Academiei U.R.S.S., Repin, (Moscova) 1949, vol. I., p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am examinat cîteva monografii sovietice de artiști plastici, diferite și ca dimensiuni și prin natura obiectului tratat. O lucrare de mare erudiție: « Repin » redactată de colectivul Institutului de istoria artei, o monografie științifică cu privire la un pictor realist consacrat: « Maximov » de A. Leonov, o monografie de reconsiderare: « Korovin » de Suzdalev și în fine trei lucrări de dimensiuni mici — dintre care una educativă pentru tineret: « Fedotov » de Arhanghelskaia — « Fedotov » de G. Gor și V. Petrov, « Vera Muhina » în colecția « Sovetski Hudojnik », de R. Abolina.

Desigur că metodele de investigație și prezentare nu pot fi identice în toate aceste monografii. Ele variază prin natura însăși a temelor. Iată de pildă monografia despre Repin: acest artist a trăit 86 de ani, a cutreierat țările Europei, peste tot a pictat, a desenat, a avut legături cu cercuri și personalități artistice, muzicale, literare, politice, mondene; în Rusia, a continuat această viață efervescentă și de o fecunditate creatoare rar întîlnită. E evident că problema cronologizării și sistematizării științifice a unei astfel de opere imense și risipite pe tot globul pămîntesc, a întocmirii unei liste cît mai complete a acestor lucrări, a cercetării tuturor fazelor pregătitoare, a căutării — în scrierile pictorului și ale celor care au fost în legătură cu el — de mărturii despre acele opere, a stabilirii semnificației multiplelor meandre ale vieții sale și a reflectării lor în creație reprezintă o muncă gigantică, necesitînd cele mai variate și complicate mijloace de investigație, capabile de a ocupa prin rezultatele lor volume întregi.

Iată în schimb monografia cu privire la Maximov. Acesta a dus o viață aspră și plină de adversități care l-au lovit cu îndîrjire, din copilărie și pînă la moarte; cea mai mare parte a vieții petrecîndu-și-o la țară, în singurătate și sărăcie, pentru a sluji cu devotament crezul său în arta inspirată din viața țăranilor. Aici, ceea ce solicită în primul rînd atenția istoricului este strădania neîncetată a pictorului către expresia cea mai apropiată de subiectul ales. Strădania aceasta, existentă desigur și la alți pictori ruși realiști ai epocii, capătă la Maximov un caracter eroic. Se știe că el s-a mutat la țară și a adoptat cu totul felul de viață al țăranilor. Este ceea ce biograful său a căutat să arate în monografie: tocmai felul în care, justificată de mediul familial, de experiența tinereții și a maturității, de convingerile și sensibilitatea artistului, s-a format și s-a dezvoltat, ajungînd la perfecțiunea expresiei, atitudinea lui Maximov față de temele din viața țărănească, atitudine îmbogățită de activitatea grupului de pictori progresiști ai vremii. Măsura în care un tablou corespunde sau nu sarcinii pe care pictorul și-a luat-o de a înfățișa veridic viața țăranilor din vremea sa, este pentru Leonov un criteriu de primă importanță în judecarea operei respective, așa cum a fost și pentru contemporanii lui Maximov.

Iată dar că problemele se pun în mod necesar diferit, pentru aceste două tipuri de monografii. Afirmația rămîne valabilă și pentru monografia «Korovin », care ca plan de desfășurare a ideilor se aseamănă cu lucrarea « Maximov », însă în ce privește preocuparea de bază, pune accentul pe înlăturarea aprecierilor greșite, a confuziilor cu privire la un artist realist, pe care critica impresionistă l-a etichetat ca mistic. Înlăturarea confuziilor este foarte just făcută, nu prin polemici cu criticii care au pus greșit problemele, ci prin analize tematice și psihologice foarte adîncite ale conținutului operelor, analize care alcătuiesc însuși fondul de rezistență al acestei monografii, principala ei bogăție. Arătarea semnificației sociale a tablourilor prin conținutul de idei e făcută cu ajutorul analizei amănunțite a compoziției, în organizarea căreia se pot surprinde, susține

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Suzdalev, accentele convingerilor progresiste ale lui Korovin și ale viziunii lui realiste.

În ceea ce privește monografiile mici citate, trebuie să spunem că și aici fiecare dintre ele privește din alt punct de vedere etapele evoluției creatoare a artistului cercetat. Lucrarea « Vera Muhina » intenționează să arate clarificarea treptată a conștiinței artistice, în trecerea de la schematism la realism a marii sculptorițe sovietice. Lucrările despre Fedotov caută mai ales să-i fixeze pictorului locul cuvenit în pictura rusă a secolului al XIX-lea și să stabilească legăturile lui cu literatura satirică a epocii.

Dacă toate aceste monografii desfășoară în mod firesc puncte de vedere diferite, ele au totuși o serie de caractere comune. După ce vom fi înfățișat pe scurt cum sînt tratate problemele de bază ale monografiei în principalele lucrări examinate, vom arăta în concluzie caracterele lor comune.

Cea mai originală și mai importantă dintre monografiile amintite este « Repin », editată de Institutul de istoria artei. Este evident că lucrarea se adresează în primul rînd specialiștilor, deși în prefață redactorii contestă acest lucru, sprijinindu-se pe expunerea deosebit de plăcută a textului și pe datele foarte pitorești și pasionante uneori ale materialului documentar. Totuși, dimensiunea lucrării depășește capacitatea de asimilare a unui cititor obișnuit: două volume mari cu peste 1000 de pagini mărunte de tipar. Același lucru se poate spune și despre densitatea extraordinară a materialului documentar, prezentat în întregime pentru fiecare problemă tratată, accentuîndu-se prin aceasta tocmai importanța acordată bogăției și preciziunii informațiilor și datelor obiective.

Ceea ce justifică în totul procedeul redactorilor e faptul că materialul prezentat este inedit, reprezintă noile achiziții ale cercetătorilor, atît în privința operelor lui Repin necunoscute sau pierdute, cît și a documentelor scriptice. Pe baza acestui material inedit, fiecare din colaboratorii lucrării au întocmit unul sau mai multe studii integrate în capitolele mari ale monografiei: « Moștenirea artistică inedită a lui Repin », « Moștenirea literară inedită a lui Repin », « Cercetări despre viața și opera artistului », « Amintiri inedite despre el » și « Comunicări ». Studiile cele mai importante sînt semnate de Grabar și Silberstein. Ordinea tratării problemelor este cronologică, în sensul că studiile urmăresc desfășurarea în timp a vieții și a creației lui Repin. În felul acesta se poate urmări dezvoltarea forței lui creatoare, chiar și în diversitatea prezentării. Deși capitolele tratează probleme, iar nu desfășurarea an cu an a activității pictorului, din ansamblul lucrării imaginea artistului reiese unitară, tocmai datorită acestei axe cronologice care străbate ansamblul multicolor al datelor obiective.

Primul studiu, redactat de Grabar, privește perioada uceniciei lui Repin, deci pornește cercetarea din momentul în care vocația artistului este gata declarată, procedeu destul de neobișnuit în metoda monografică sovietică, unde în general se acordă, după cum vom vedea, copilăriei și anilor de formație naturală o deosebită atenție. Un important studiu al lui Silberstein, intitulat « Repin pierdut și regăsit » stabilește cîteva puncte care servesc drept îndrumări metodice cercetătorilor. Recomandările sînt foarte minuțioase. Ele accentuează în primul rînd necesitatea de a se evita superficialitatea în enumerarea lucrărilor pictorului și orice neglijențe în această privință, deoarece o mare creație se poate ascunde și în cele mai mici și spontane lucrări; în al doilea rînd, propun cercetarea sistematică și exhaustivă a tuturor edițiilor ilustrate, a articolelor din periodice și a almanahu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rilor, a articolelor din reviste și a cărților apărute în străinătate despre Repin, în fine a falsurilor care se găsesc la anticariate.

Tot Silberstein semnează și studiul de bază al primului capitol: « Noi pagini ale vieții creatoare a lui Repin ». El reușește să scoată în evidență diverse aspecte ale personalității pictorului și modul în care ele apar în creațiile lui. Astfel Repin trece prin fața noastră ca tînăr student la Academia de artă, iar analiza desenelor executate atunci ne înfățișează prieteniile lui din acea vreme, preocupările, întîmplările hazlii ale tinereții. Ne apare apoi un Repin înconjurat de atmosfera efervescentă de idei și proiecte a « Artelului pictorilor ». Evocarea e făcută cu mult talent și datele bibliografice sînt foarte abundente. În continuare îl întîlnim pe Repin la Paris în perioada executării tabloului « Cafeul parizian » și pe urmă întors la Moscova, pregătind lucrarea « Țarevna Sofia ». Cîteva date despre modelele care i-au pozat în acest scop și criteriul după care pictorul a căutat aceste modele ne introduc în însăși desfășurarea procesului de creație la Repin. Cum se prefac în imagini artistice diferitele elemente suprapuse, extrase din realitate, ce elemente din realitate îl solicită pe pictor, iată problemele pe care le atinge aici criticul. Problema nu este însă tratată din punct de vedere teoretic. I.S. Silberstein este un mînuitor de date istorice concrete: fapte mereu fapte. Este de altfel obiecțiunea care s-a adus acestei metode de lucru în presa de specialitate a anilor 1950—1952 și anume că nu se trece la o sistematizare științifică a materialului, la prețuirea și valorificarea lui [1].

În același studiu, Silberstein ne prezintă un Repin-cetățean, cu atitudini curajoase. Curentele politice ale epocii și atmosfera momentului în cercurile progresiste sînt analizate cu multă putere de evocare de către critic, care insistă mai ales asupra legăturii strînse dintre convingerile lui Repin și tema tabloului « Nu se așteptau », cu cele două variante: « Întoarcerea din exil a unei condamnate » și « Întoarcerea unui condamnat ». Este vorba despre asimilarea sinceră a acestor probleme, despre «simțul actualității » foarte acut la Repin în acea perioadă.

În ceea ce privește analiza artistică a unui tablou, trebuie observat că în general criticul se ocupă mult de datele biografice ale artistului în epoca corespunzătoare creării operei, de informațiile cu privire la tema respectivă, de lucrările pregătitoare: schițe, prime aspecte. O întreagă confruntare de texte caută să precizeze aceste puncte în legătură cu conținutul operei. Elementul formal e cercetat și el, dar fără prea multă insistență.

Un capitol foarte interesant al lucrării, atît prin problemele pe care le pune, cît și prin pitorescul detaliilor biografice, este « Călătoria lui Repin și Stasov în Europa Apuseană ». Atitudinea lui Repin față de capodoperele artei apusene cu care a luat contact în această a doua călătorie — maturizat și ajutat de discernămîntul critic și gustul sigur al lui Stasov — pune o serie de probleme privind preferințele lui Repin și metodele lui de studiere a artiștilor preferați: Franz Hals, Rembrandt, Velasquez și El Greco. Un deosebit accent este pus, în timpul șederii lui Repin la Paris, pe contactul acestuia cu anumite cercuri revoluționare. Istoricul evidențiază însă lipsa de perspectivă politică a celor doi călători, care n-au înțeles aspectul reacționar al momentului, în Franța.

În lucrare există și un studiu de G. A. Tiumeneva închinat muzicii în viața lui Repin.

În fine, într-un ultim studiu, intitulat «Istoria creației tabloului» « Arestarea propagandistului » se cercetează o operă de seamă în procesul ei de devenire, în

---

[1] « Iskusstvo », septembrie—octombrie 1952, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trecerea de la faptul real la forma artistică definitivă. Ceea ce urmărește aici criticul este examinarea mijloacelor prin care se obține un tablou realist. Descriindu-ne figura tînărului Vențel, o fizionomie energică, tipică anilor 70, ni se arată cum a folosit Repin această figură pentru tipul propagandistului, combinînd-o cu alte trăsături alese din diferite fizionomii ale generației tinere respective. Cîteva citate din Lenin despre revoluționarii acelui moment evidențiază justețea istorică a caracterului imprimat de Repin tipului de luptător politic din tabloul său. Totodată ni se arată că expresivitatea excepțională a acestui tablou este rezultatul a nenumărate schițe și prelucrări executate înainte de stadiul desăvîrșirii.

Privită în ansamblu, lucrarea Institutului de istoria artei aduce o dublă contribuție: în primul rînd, la aprofundarea cunoașterii și definirii personalității unui mare artist, în al doilea rînd, ca izvor posibil al altor lucrări, fie parțiale asupra operei lui Repin, portretistica de pildă, fie generale — o istorie a culturii ruse din acea epocă.

Lucrarea a fost primită la apariția ei, 1948—1949, cu mult interes; cercetînd revistele de artă ale momentului, precum și anuarele Institutului, nu am găsit obiecțiuni care s-o privească direct. Dacă ținem totuși seama de o serie întreagă de critici aduse în aceeași vreme Institutului de istoria artei al Academiei de Științe a U.R.S.S. de către redacția revistei « Iskusstvo », cu privire mai ales la lipsa de preocupare suficientă pentru problemele estetice și de teoria artei, la excesul de înregistrare arhivistică a faptelor, putem întrevedea preferința revistei pentru monografiile sistematic organizate, în care elementele documentare, analizele artistice și generalizările estetice să se îmbine într-un întreg armonios și echilibrat.

Acestor cerințe le-a răspuns în mare măsură monografia științifică a lui A. Leonov despre pictorul peredvijnic[1] Maximov, apărută în 1951 în editura « Iskusstvo». Lucrarea adoptă ca metodă de organizare a materialului o desfășurare strict cronologică. În primele capitole elementele biografice predomină. Capitolele următoare poartă ca titlu numele cîte unui tablou de seamă al pictorului, tablou în jurul căruia se centrează întreaga activitate a artistului în perioada respectivă. În ele predomină analizele amănunțite ale acestor tablouri. În capitolul de încheiere devin din nou mai abundente datele biografice. O concluzie rezumativă accentuează trăsăturile predominante în arta lui Maximov, înțelesul realismului în creația lui, semnificația politică a acestei creații.

Primei părți, anilor copilăriei și perioadei de pregătire, de creștere a talentului lui Maximov, istoricul le consacră trei capitole, ceea ce înseamnă că, după părerea lui, această primă fază a vieții, cu impresiile ei adînci și vii, a lăsat urme de neșters în conștiința pictorului, urme care au influențat în chip decisiv orientarea de mai tîrziu a artistului.

În cercetarea perioadei de ucenicie a pictorului la meșterii iconari din Petersburg, Leonov pune accentul pe condițiile barbare în care trăia și lucra băiatul de 12 ani. El citează cîteva întîmplări, care întrec prin cruzimea lor pînă și cele mai aprige pățanii ale copiilor din romanele lui Dickens.

Anilor de studii li se acordă de asemenea importanța meritată. Este momentul în care primele impresii și reprezentări ale omului încep să se grupeze organizat, iar factorul « cultură » vine și ocupă locul de dirijor în orchestra imaginilor și ideilor. De felul în care se face această grupare și unificare depinde orientarea definitivă a personalității. Sarcina unui biograf este grea în această privință, deoa-

---

[1] Peredvijnicii sînt pictori din mișcarea artistică rusă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea care își căutau temele de inspirație colindînd toate regiunile Rusiei și organizînd expoziții locale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rece are de scop să surprindă cu multă preciziune în ce condiții începe fixarea personalității artistului. Este ceea ce Leonov reușește să obțină cu multă perspicacitate.

Un tablou sugestiv al vieții din acea epocă la Academia de artă, bazat între altele pe date extrase din amintirile pline de vervă ale lui Repin, dau criticului ocazia să arate cum în mediul acesta însetat de cultură și plin de entuziasm, Maximov înflorește brusc, devine conștient de puterile sale. În forfota de lume dornică de învățătură, ideile care însuflețesc pe toți sînt ideile estetice și sociale ale lui Belinski și Dobroliubov.

Totuși, formarea intelectuală și ideologică nu este o explicație îndestulătoare pentru poziția unui artist, în legătură cu preferința pentru anumite teme. Iată de ce Leonov redă cu multă îndemînare, în cercetarea originilor tematicii țărănești la Maximov, călătoria artistului la Subino, la moșia unui prieten. Acolo vede Maximov pentru prima oară viața țăranilor iobagi în lumina noilor idei cîștigate, o vede însă în imagini care îl solicită ca artist, cu capacitatea lui de a exprima adevărul vieții. În acest sens șederea la Subino a fost și cotitura decisivă în arta lui Maximov. Aici a luat el hotărîrea de a se stabili la țară, pentru a se dedica în totul artei inspirate din viața țăranului.

Trecînd la capitolele în care cercetează lucrările mari ale lui Maximov, Leonov folosește o schemă în care intră în primul rînd analiza originilor complexe ale tematicii acestor lucrări, dezvăluind un interesant proces de sedimentare a imaginilor, de prelucrare a lor în sensibilitatea artistului. În general, Leonov insistă foarte mult asupra izvoarelor de inspirație, asupra temelor din realitate cărora le corespunde opera, în sensul că descrie amănunțit fie împrejurările în care pictorul a cunoscut o anumită regiune rusească cu bogăția ei de tipuri populare, fie caracterul unor persoane înfățișate, după natură, în compozițiile sale. Apoi se ocupă de condițiile momentului social-istoric, de conflictele de clasă, care dau criticului posibilitatea să lămurească mai bine tîlcul adînc al tabloului.

Descrierea conținutului tablourilor îl duce pe Leonov la analiza metodei de transformare a obiectului real în imagine plastică. El ne arată cum a ajuns pictorul să stăpînească metoda veridicității și a tipicului prin cercetarea îndelungată și neobosită a unor modele cu fizionomii potrivite sensului fiecărui tablou, dar și prin înțelegerea adîncă și cunoașterea subiectului tratat, prin dragostea și interesul sincer față de acest subiect.

Prin urmare, în analiza procesului de creație Leonov scoate în evidență elementele care contribuie convergent la realizarea operei: imagini mai vechi păstrate în memorie, altele mai proaspete, reflex al realității, elementul ideologic care dă acestor imagini o semnificație și le organizează, în fine solicitarea materială a obiectului, preocuparea tehnică.

Aceste probleme teoretice de estetică, pe care și le pune Leonov, sînt strîns legate și împletite cu explicații și considerații privind execuția tehnică a lucrărilor. Nu există o delimitare strictă între punctele referitoare la probleme mai generale artistice și cele care ating chestiuni în legătură cu culoarea, lumina sau desenul. Numai pentru o mai clară triere a ideilor a fost necesară această separație.

Este de observat că Leonov, ca și ceilalți critici, în aprecierile pe care le face asupra elementului formal, în general nu intră în amănunte prea multe cu privire la ceea ce s-ar putea numi latura tehnică propriu-zisă: material întrebuințat, tușe, pastă etc. El se mărginește la caracterizări mai largi, apte de a fi înțelese de marele public, deși monografia, prin densitatea și preciziunea documentării, are un aspect net științific, de lucrare de specialitate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aprecierile lui Leonov au un caracter critic; ele relevă cusururile, mai ales acelea pe care, prin dezvoltarea și adîncirea meșteșugului, artistul reușește să le înlăture.

Foarte abundente sînt la Leonov, ca și la ceilalți critici sovietici, analizele cu caracter psihologic, care caută să lămurească cît mai precis sentimentele și intențiile personajelor din tablou, să explice conținutul expresiv general. Aceste analize ajung uneori la o mare măiestrie; ele par a fi extrase din jurnalele intime ale personajelor din tablouri. Cu o și mai mare pricepere decît Leonov, Suzdalev, biograful lui Korovin, continuă această tradiție foarte prețuită, după cum reiese și din articolul « Despre problemele criticii de artă »[1], unde se accentuează că e greșită denumirea de « literaturizare » dată analizelor adîncite ale conținutului. De altfel, Leonov însuși justifică insistența lui asupra analizei conținutului expresiv: « în unitatea dintre conținut și formă într-o operă de artă, întîietatea stă de partea conținutului »[2]. Numai acea operă de artă în care există idei înalte, cucerește cu adevărat pe privitor.

În ceea ce privește istoria propriu-zisă a fiecărui tablou în parte, Leonov este foarte minuțios, tratează toate chestiunile în legătură cu operele pregătitoare, cu datarea, cu expozițiile, cu tipurile variate ale lucrărilor, cu peregrinarea tablourilor. Tot acest material informativ multiplu și complet este însă utilizat de biograf cu multă discreție și îndemînare prin paginile cărții, astfel că lectura monografiei e accesibilă și marelui public.

În concluzie, Leonov fixează poziția lui Maximov în istoria artei ruse și rezumă punctele principale ale lucrării.

Așa cum este prezentată această monografie — ea s-a bucurat de un mare succes, lucru care reiese atît din nota apărută în « Iskusstvo », unde i se acordă denumirea de « cercetare capitală », cît și din recenzia extinsă semnată de A. Sidorov[3]. Recenzia subliniază ca principalele laturi pozitive ale lucrării unitatea ei, documentarea exhaustivă, sprijinită nu numai pe material de arhivă, ci și pe documente obținute personal de autor; faptul că tot acest aparat științific este prezentat cu sobrietate, că este bine reliefată poziția lui Maximov ca democrat realist; în sfîrșit că istoricul caută să-l apropie pe pictor de cititorul sovietic, accentuînd trăsăturile progresiste ale artei sale strîns legată de preocupările epocii, care și ea este just și viu înfățișată.

Criticile aduse de recenzent lucrării privesc în general chestiuni de amănunt: anume că Leonov ar fi prezentat prea pe scurt materialul biografic cu privire la felul de viață al artistului în anumite perioade. Or, amănuntele biografice în care intră istoricul sînt foarte numeroase, cu multe elemente anecdotice și alese uneori din circumstanțe care depășesc legătura lor strictă cu opera; de pildă căsătoria pictorului e povestită cu toate tratativele preliminarii și cu un deosebit lux de detalii.

Există o singură obiecțiune de ordin teoretic adusă monografiei: aceea că istoricul nu a atins problema lipsurilor artistice ale lui Maximov și că nu a pronunțat cu hotărîre o sentință cu privire la aceste insuficiențe. Aceeași critică i se aduce și pentru rezerva păstrată față de o serie de opinii greșite exprimate de Maximov în legătură cu pătura orășenească, privită de pictor ca inferioară în valoare morală și socială celei țărănești. E adevărat că cei mai mulți, autori de monografii cad în păcatul apologetic. Și P. Suzdalev, autorul monografiei

[1] « Iskusstvo », septembrie — octombrie 1948.

[2] Ibidem, ianuarie — februarie 1952.

[3] Ibidem, noiembrie — decembrie 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Korovin »[1], se află pe aceeași poziție, lucru cu atît mai curios, cu cît e vorba de o monografie de reconsiderare, în care e deci de presupus că pot exista și puncte întunecate, cu neputință de a fi clarificate în totul.

Alpatov, în studiul pe care l-am mai citat, atinge și el această problemă. Pentru un critic de artă, spune el, este esențial ca atunci cînd vrea să redea imaginea vie a unui artist din trecut, să-l prezinte cu fidelitate, fără idealizare, deci fără a-i evita « umbrele și penumbrele ». Atitudinea contrarie are ca rezultat făurirea acelor imagini cu « nuanță de paradă și de lustru » greșit folosite pentru popularizarea numelor de artiști celebri.

Monografia lui Suzdalev despre Korovin prezintă aceeași strictă axare pe biografie, pe împletirea dintre viață și operă, ca și lucrarea lui Leonov, după principiul că momentele esențiale ale biografiei sînt momentele creațiilor de căpetenie.

Latura documentară în ceea ce privește biografia pictorului este ceva mai săracă, dacă o comparăm cu celelalte două lucrări examinate mai sus; istoricul explică parțial faptul prin lipsa de material de arhivă. Korovin a fost un om retras, foarte puțin sociabil și nu a lăsat o corespondență bogată. Pe de altă parte, confuziile și contradicțiile existente cu privire la poziția lui ideologică ar explica și numărul redus de mărturii din scrierile contemporane. Prin tematică și modul de tratare al subiectelor el se alătură net artei realiste; totuși, participă la expozițiile « Mir iskusstva », care erau focarul idealismului și tendințelor decadente ale epocii. Explicațiile biografului ne duc la o serie de chestiuni de ordin strict personal — ambiții lezate — care l-ar fi îndepărtat pe Korovin de peredvijnici și ar fi făcut din participarea lui la expozițiile adversarilor artei realiste o simplă întîmplare nesemnificativă.

Pe de altă parte, răstălmăcirea răuvoitoare a operei lui de către criticii de artă, ideologi ai grupării « Mir iskusstva », care, trecînd cu vederea operele lui sănătoase, realiste, nedespărțit legate de viață, au căutat cu orice preț și au găsit în seria tablourilor de « pelerini » un puternic accent de misticism — ni se arată a fi fost la originea confuziilor ulterioare ale istoricilor de artă[2]. «Toate aceste caracterizări vin în contradicție violentă cu prețuirea acordată lui Korovin în mediul artistic al epocii lui, prețuire care apare rar, dar din condeie autorizate. Iată ce spune Repin, scriind lui Tretiakov în aprilie 1884 (e vorba despre tabloul « Înaintea pedepsei corporale »): « Atîta adîncime psihologică se exprimă în priviri, totul este atît de veridic, de nobil și desăvîrșit din punct de vedere artistic, încît nu mă pot sătura admirînd acest mic tablou. E păcat să pierdeți această perlă a renașterii noastre contemporane în pictură »!

Dar metoda folosită cu precădere de Suzdalev pentru a-și susține părerea că arta lui Korovin e profund realistă și legată de aspirațiile înaintate ale epocii, sînt analizele plastice. Din acest punct de vedere, monografia lui întrece în abundență toate celelalte lucrări cercetate. Fiind vorba în opera lui Korovin mai ales de tablouri de gen, este de observat că analizele se sprijină în special pe examinarea modului de a așeza figurile în compoziție, de semnificația precis intenționată și adeseori cu nuanță politică a acestor așezări, pe evoluția compoziției — pentru fiecare tablou în parte — de la schița primă, trecînd prin diversele variante, pînă la forma definitivă. În fazele acestei evoluții criticul caută să surprindă sforțările pictorului de a înfățișa cît mai veridic și mai tipic

---

[1] P. Suzdalev, Korovin. Ed. Iskusstvo, Moscova, 1953.

[2] P. Suzdalev, op. cit., p. 39

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adevărul vieţii. Analizele au un caracter accentuat psihologic, sfredelind fizionomiile şi încercînd să descopere intenţiile cele mai secrete atribuite personajelor din tablouri. Vom cita un exemplu, care înfăţişează un ţăran dezbrăcîndu-se pentru a fi biciuit, în timp ce călăul îl aşteaptă cu nuielele pregătite, iar alte personaje, un vecin care-l întovărăşeşte pe ţăran şi chiaburul care a cerut pedeapsa, stau în pragul uşii. « În compoziţie ţăranul apare ca un pivot în jurul căruia celelalte personaje se rotesc. Datorită acestei dispoziţii a figurilor, pictorul îl sileşte pe privitor să cerceteze cu atenţie personajele tabloului şi să confrunte mereu pe fiecare din ele cu condamnatul, să le evalueze în comparaţie cu ţăranul acesta asuprit. Comparaţia avînd o adîncă semnificaţie socială, se soldează în avantajul condamnatului »[1].

Iată şi tabloul « În faţa obştei ». Aici este înfăţişată adunarea unor ţărani care, după obicei, trebuie să judece unele conflicte între locuitorii satului. Cei care se ceartă sînt: un ţăran sărac şi un bogătaş, tot ţăran. « Compoziţia tabloului e anume construită astfel încît privitorului să i se pară că intră în tablou şi face parte în mod nemijlocit dintre cei adunaţi la sfadă. . . Metoda aceasta de compoziţie, care-l introduce pe privitor în tablou. . . îl face să piardă putinţa de a considera cele ce se petrec ca un observator lăturalnic şi indiferent. Privitorul, ca şi pictorul, par a se afla în mijlocul personajelor şi a lua parte la dezbaterea problemelor care preocupă această lume a ţăranilor »[2]. În fizionomia ţăranului sărac, criticul constată, judecînd şi după schiţele pregătitoare, un interesant amestec de trăsături feminine folosite pentru a evidenţia prin contrast cu trupul voinic şi lat în umeri, lipsa de orice sprijin[3]. Despre un bătrîn văzut din spate, care şade pe o buturugă şi priveşte scena, Suzdalev spune: « bătrînul e singurul personaj care cugetă la înţelesul celor ce se petrec... El este personificarea înţelepciunii populare. . . dar toată înţelepciunea lui de o viaţă este zadarnică; ştiind de partea cui e dreptatea, bătrînul înţelege perfect imposibilitatea de a realiza această dreptate şi îşi recunoaşte cu amărăciune lipsa de putere »[4].

Elementul formal este examinat de Suzdalev cu multă amănunţime şi pus tot timpul în strînsă legătură cu conţinutul operelor. Lucrarea este convingătoare şi reuşeşte să fixeze imaginea unui artist pasionat de meseria sa şi în acelaşi timp conştient de drumul indicat de istorie, de poziţia justă pe acest drum şi de frămîntările timpului său.

Dintre monografiile mici apărute în editurile sovietice, cea mai interesantă este « Vera Muhina », redactată de R. Abolina[5]. Monografia, deşi scurtă — textul e de 24 de pagini — nu are de loc un caracter de popularizare la un nivel scăzut. Autoarea porneşte de la definirea poziţiei Verei Muhina în arta sovietică, poziţie axată pe creaţia ei capitală « Muncitorul şi Colhoznica »; trece apoi la drumul creator parcurs de ea. Momentele biografice sînt tratate foarte pe scurt, aproape numai notativ; accentul este pus pe dezvoltarea etapelor de creaţie: influenţe, formare, aderare la arta realistă.

Analiza plastică detailată făcută operelor mai semnificative din fiecare etapă depăşeşte, atît prin vocabular cît şi prin concepţia generală, nivelul unei monografii de popularizare şi ar putea fi valabilă în orice lucrare de specialitate.

---

[1] P. Suzdalev, op. cit., p. 33

[2] Ibidem, p. 88.

[3] Ibidem, p. 81.

[4] Ibidem, p. 93.

[5] « Sov. Hudojnik », Moscova, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt înfățișate și lucrări care din punct de vedere realist sînt pasibile de obiecții. În elementul conținut, analiza cercetează mai ales latura psihologică, fiind vorba în special de portrete. Elementul formal este privit în dezvoltare, adică în permanentă comparație cu lucrări trecute, și strict legat de conținut. În general, autoarea reușește să înfățișeze deplin personalitatea Verei Muhina, astfel încît la sfîrșitul lecturii, cititorul are sentimentul acelei plenitudini rezultate din apropierea de un mare creator.

Dacă încercăm acum, sintetizînd, să desprindem caracterele generale ale metodei monografice sovietice, așa cum reies ele din diferitele tipuri de lucrări examinate, observăm ca o primă trăsătură insistența asupra bogăției de fapte obiective, în legătură cu tema cercetată. « Faptele constituie aerul pe care-l respiră omul de știință », a spus Pavlov. Aceste fapte se culeg prin cele mai variate mijloace de investigație. De pildă, pe lîngă Institutul de istoria artei există cadre speciale de cercetători, care se deplasează în regiunile îndepărtate ale Uniunii Sovietice, cu scopul de a răscoli și verifica tot ce se mai poate găsi în materie de date biografice sau lucrări necunoscute ale marilor artiști ruși. Monografia « Repin » este o ilustrare de prim ordin a acestei metode de lucru. Ce nu aflăm acolo despre Repin! Pînă și lecturile preferate ale familiilor pe care le frecventa sau glumele și farsele pe care le făcea prietenilor. Aceste amănunte rămîn însă subordonate analizării momentelor mari de creație sau explicării personalității artistice; ele nu sînt date lipsite de discreție. Desconsiderarea faptelor, superficialitatea în munca de documentare, sînt criticate și de Alpatov. Iată ce spune el: «Adesea arătăm prea multă nerăbdare în cercetarea problemelor complexe ale artei. Pretindem prea repede concluzii, generalizări atrăgătoare, descrieri vii și de efect, împingînd astfel pe autor la grabă și scăzîndu-i nivelul științific. »

Există însă și campioni ai muncii documentare care privesc lucrurile fărîmițat și nu depășesc în lucrările lor stadiul de înregistrare a faptelor. Împotriva acestora, critica sovietică duce de mai multă vreme o campanie susținută, statornicind a doua trăsătură specifică metodei monografice sovietice: *generalizarea teoretică*. Generalizarea aceasta se face pe trei căi: una este aplicarea criteriilor esteticii marxist-leniniste în valorificarea operei; a doua este aplicarea concepției materialist-istorice în modul de a pune problemele și de a prezenta creația artistică în legătură cu frămîntările epocii, de a privi istoric dezvoltarea personalității artistului; a treia este clarificarea și precizarea unor noțiuni valabile pentru orientarea estetică a prezentului.

V. Vipper, în comunicarea « Metode eronate de cercetare monografică în știința burgheză contemporană »[1] accentuează că « modul autorului de a înțelege metoda istorică, concepțiile lui în domeniul teoriei generale a esteticii, în sfîrșit atitudinea sa față de viață și față de om, capătă în monografie expresia cea mai limpede, în același timp lipsită de acuitatea specifică ce caracterizează articolul critic, precum și de nuanța cu caracter normativ abstract, proprie tratatului teoretic.

Iar monografiile despre P. Bruegel, analizate în această comunicare, sînt acuzate de « tendința de a răpi artei lui Bruegel acuitatea socială și bogăția de idei, și de a transpune problematica sa din domeniul experienței reale și a relațiilor sociale vii în sfera gîndirii abstracte și a construcțiilor speculative ».

O a treia trăsătură caracteristică monografiilor sovietice este aprofundarea conținutului de idei în analiza plastică a operelor, aprofundarea psihologică, ca expresie a interesului pentru om, și tratarea formei în strînsă legătură cu conținutul,

---

[1] Anuarul Inst. de ist. artei al Academiei de științe a U.R.S.S, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un limbaj lipsit de orice termeni de specialitate. Situația aceasta se observă chiar și în monografia « Repin » care e totuși cea mai « tehnică », ca să spunem așa, cea mai puțin teoretizantă dintre lucrările examinate.

În legătură cu modul în care se analizează conținutul de idei, Alpatov a atras atenția asupra greșelilor ce se fac în aceste analize urmărind descoperirea unor intenții « modernizante » în operele de artă ale trecutului. A găsi în activitatea și creația unui artist al trecutului trăsături care-l pot apropia de concepțiile omului de astăzi, a sublinia elementele progresiste întîlnite în arta lui, sînt lucruri de cea mai mare importanță, care însă nu dau criticului dreptul de a schematiza, de a sărăci conținutul operelor, rezumîndu-l numai la aceea ce corespunde punctelor noastre de vedere asupra artei. Cunoașterea adîncită a condițiilor istorice în care s-a dezvoltat un anumit artist, a particularităților lui de gîndire și expresie, îl va împiedeca pe cercetător de a comite astfel de confuzii și schematizări, de natură a reduce toate monografiile și analizele artistice la un singur tip, deservit de un număr minimal de idei și formule.

O altă preocupare comună a autorilor sovietici de monografii mai este și stabilirea caracterului popular al operelor marilor artiști. Ce stă la originea acestui caracter popular, adică a aptitudinii operelor de a fi înțelese și gustate de un număr cît mai mare de oameni? În unele cazuri ni se arată că este vorba de influența artei populare din care s-a inspirat o operă. Această influență asigură lucrărilor de artă, prin păstrarea concepțiilor despre frumusețe ale poporului, o bază largă de răspîndire. Există însă numeroase opere unde această influență nu este direct vizibilă și care totuși se pot considera ca avînd un caracter popular. Aici intervine poziția politică a artistului, care a înfățișat în creațiile sale lumea văzută din punctul de vedere al celor mulți, luînd atitudine, alăturînduse idealurilor înaintate.

De modul în care autorii de monografii reușesc să scoată în evidență aceste adevăruri, depinde valorificarea justă, conform esteticii marxist-leniniste, a operei și a artistului cercetat. Caracterul popular al unei opere nu este însă static; el se poate dezvolta; ceea ce se și întîmplă prin difuzarea operelor de artă, prin stimularea contactului cu aceste opere a unor oameni noi, prin educația gustului artistic.

O parte din sarcinile acestei educații și-o iau asupra lor cercetătorii sovietici de artă, imprimînd astfel lucrărilor lor, pe lîngă valoarea științifică, și un înalt țel moral.

СОВЕТСКИЕ МЕТОДЫ СОСТАВЛЕНИЯ МОНОГРАФИЙ О ДЕЯТЕЛЯХ ИСКУССТВА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В данной статье, путем анализа нескольких типов монографий о деятелях искусства, изучаются принципы, стоящие в основе советских методов составления такого рода монографий.

Исследованы следующие труды: «Репин» — издание Института истории искусства Академии Наук СССР, «Максимов» А. Леонова, «Коровин» С. Суздалева, «Федотов» Архангельской и другие.

Изучение способа систематизации документального материала, его расположение в хронологическом порядке и научное толкование на основе марксистско-ленинского мировоззрения, приводит к выводу, что обширные научные монографии доступные по форме возможно более широкой массе читателей, очень ценятся в Советском Союзе и что средства, предоставленные в распоряжение исследователей, позволяют осуществление подобных монографий, играющих огромную роль в освоении прошлого в области искусства.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MÉTHODES SOVIÉTIQUES DE RÉDACTION DES MONOGRAPHIES CONSACRÉES À DES ARTISTES

(RÉSUMÉ)

Analysant quelques types de monographies consacrées à des artistes, l'Auteur de l'article se propose de dégager les principes se trouvant à la base de la méthode soviétique de rédaction de ce genre de monographies.

Les ouvrages analysés sont: « Répine », édité par l'Institut de l'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences de l'URSS, « Maximov » par A. Leonov, « Korovine » par S. Suzdalev, « Fedotov » par Arhanguelskaïa etc.

L'examen de la manière dont le matériel documentaire est systématisé, dont sa chronologie est établie et dont il est interprété scientifiquement à la lumière de la conception philosophique marxiste-léniniste du monde, permet de conclure que ce genre d'ouvrages — les monographies scientifiques de grandes proportions —présentés sous une forme accessible à un nombre aussi large que possible de lecteurs, est très apprécié dans l'Union Soviétique et que, d'autre part, les moyens qui se trouvent à la disposition de ceux qui les entreprennent permettent la réalisation de telles monographies destinées à mettre en valeur le passé artistique du pays.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

ASPECTE DE ARHITECTURĂ POPULARĂ DIN COMUNA IEUD, RAIONUL VIŞEU, REGIUNEA BAIA-MARE

Începînd cu vara anului 1953, un colectiv din cadrul Secţiei de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. a trecut la cercetarea artei populare în localităţile cu gospodării agricole colective, cercetare eşalonată pe mai mulţi ani. Obiectivul principal al cercetării constă în descoperirea transformărilor creaţiei artistice populare sub influenţa noilor condiţii şi posibilităţi, cauzate de existenţa gospodăriei agricole colective, ca formă superioară de organizare a producţiei agricole, şi în surprinderea sensului acestor transformări în localităţile rurale care au păşit pe drumul transformării socialiste a economiei, a modului de viaţă şi a culturii lor.

Printre manifestările artistice cercetate a fost şi arhitectura populară.

Studierea arhitecturii populare ca gen de manifestare artistică este, în condiţiile de azi din ţara noastră, de o deosebită actualitate. Pe lîngă importanţa teoretică a problemei — în sensul că putem surprinde foarte interesante aspecte de specific naţional şi manifestări majore ale talentului şi gustului popular — cercetarea construcţiilor populare — casa şi diferite construcţii anexe — răspunde unor imperioase cerinţe practice. ...« Arhitecţii noştri au sarcina de a lichida influenţele cosmopolitismului şi formalismului şi de a exprima conţinutul bogat de idei al epocii de făurire a socialismului, în forme noi, elaborate pe baza prelucrării creatoare a moştenirii arhitecturii clasice, a marilor realizări sovietice, a experienţei ei şi *a celor mai bune tradiţii artistice ale poporului romîn* »[1] (subliniat de noi — *B.Z.*). Dacă mai adăugăm şi faptul că gospodăriile agricole colective trebuie să continue să valorifice şi să dezvolte tradiţia locală valabilă în domeniul tehnicii şi creaţiei artistice populare, deci şi în domeniul construcţiilor, ne putem da seama pe deplin de actualitatea cercetării arhitecturii populare.

Colectivul s-a oprit la Ieud pentru o cercetare de adîncime, după ce au fost sondate alte cîteva localităţi din regiunile Hunedoara şi Cluj — ţinînd seama pe de o parte, de faptul că aici se găsea o gospodărie agricolă colectivă « Scînteia » în plină dezvoltare, iar pe de altă parte, pentru motivul că satul prezintă bogate şi interesante manifestări de creaţie artistică.

Fiind una din cele mai vechi aşezări de pe valea Izei, Ieudul păstrează încă şi astăzi cele mai autentice forme şi elemente tradiţionale de cultură şi artă populară maramureşeană. Acest fapt nu a fost determinat atît de aşezarea ceva mai izolată a satului — la circa 2 km sud-vest de şoseaua Sighet — Vişeu — cît de factori interni şi anume structura social-economică a populaţiei şi natura raporturilor dintre cele două păturí care compuneau populaţia satului: nemeşii[2] şi porţieşii[3].

---

[1] Scînteia din 14 noiembrie 1952, an. XXII, nr. 2505.

[2] Categorie de nobili din Transilvania, distinşi de voevozi sau de regi cu titlu de noblete, mai ales pentru fapte de arme. Nemeşii erau scutiţi de obligaţiile feudale.

[3] Dij maşi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ca sat de nemeşi, amestecul şi legăturile sale cu satele din jur au fost restrînse, iar în cadrul satului s-a menţinut pînă nu de mult în materie de căsătorie prohibiţia de înrudire între cele două straturi sociale.

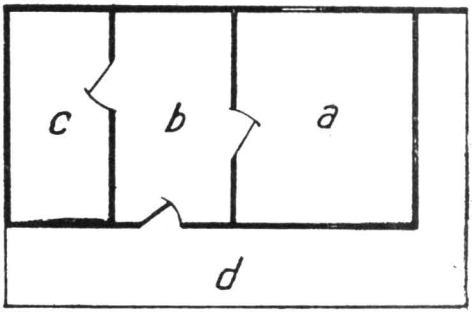


Fig. 1. — Plan de casă tip A

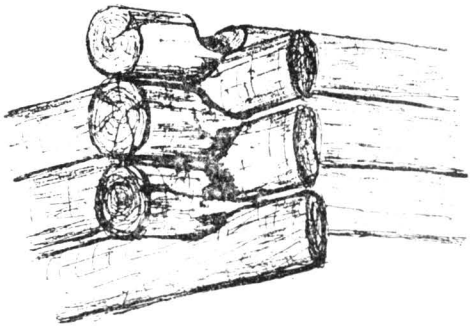


Fig. 2. — Încheietură «în halău»

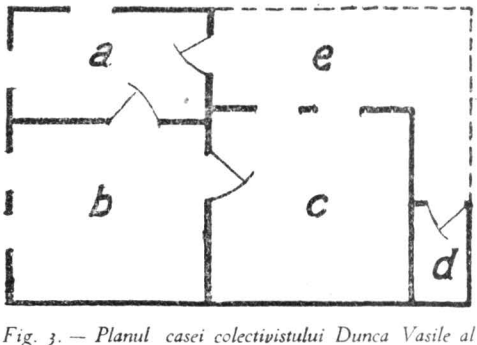


Fig. 3. — Planul casei colectivistului Dunca Vasile al Idocăi: a) bucătăria, b) cameră, c) cameră, d) cămară, e) şatră

Populaţia se ocupă, în special, cu agricultura şi creşterea vitelor, aceasta din urmă constituind principalul mijloc de existenţă. Ţinînd seama de condiţiile locale, gospodăria agricolă colectivă din Ieud a dezvoltat, de asemenea, aceste două ocupaţii, punînd însă accentul pe agricultură. Faptul se explică atît prin calitatea pămîntului aflat în proprietatea gospodăriei, cît şi prin metodele agrotehnice superioare pe care le aplică.

Caracterul pastoral al economiei se reflectă şi în construcţii şi în modul de organizare a gospodăriei localnicilor. Frecvenţa mare a aşa-numiteî «curţi duble» este un important indiciu asupra rolului pe care-l are creşterea vitelor în economia satului.

Printre ocupaţiile locuitorilor trebuie să mai menţionăm cultura pomilor fructiferi, albinăritul, precum şi migraţiunile sezoniere pentru seceriş în zonele agricole din Ardeal şi pentru lucru la pădure.

★

Au fost studiate toate construcţiile care compun gospodăria ieudeanului, respectiv casa, şura, colejna [1], şoprul «cu corfă» [2], şoprul în şase «stîlpi» [3], precum şi porţile de la intrarea în curte.

În Nota de faţă ne vom ocupa numai de arhitectura casei, a porţii şi de ornamentele lor, aceste două construcţii constituind principalul domeniu în care s-a manifestat talentul artistic popular în arhitectură.

1. *Casa*

Din punctul de vedere al numărului camerelor şi dispoziţiei acestora, pe baza studierii a aproximativ trei sute de case, am stabilit următoarele planuri fundamentale, care formează tipurile principale de locuinţă:

— Casa cu o cameră de locuit, tindă şi cămară (tipul A).

— Casa cu două camere de locuit şi tindă la mijloc (tipul B).

— Casa «în vinclu» (tipul C).

Primele două tipuri sînt tipurile tradiţionale. Tipul C — casa «în vinclu» — a apărut de aproximativ 10—15 ani sub influenţa meşterilor nemţi de la Vişeu. Printre colectiviştii care şi-au construit case în ultimii 2—3 ani, tipul acesta de casă este deosebit de căutat, mai ales că el oferă o serie de avantaje în ceea ce priveşte confortul şi luminozitatea.

Cele trei tipuri constituie tot atîtea etape în dezvoltarea arhitecturii casei din Ieud.

Tipul A — cel mai vechi — prezintă două variante. La unele case cele trei încăperi sînt dispuse în rînd: casa de locuit, tinda, cămara (fig. 1). Cele mai vechi case din Ieud prezintă acest plan. O a doua variantă, ceva

[1] Construcţie pentru adăpostit lemne, unelte agricole etc.

[2] Adăpost pentru fîn. Este construit din patru stîlpi aşezaţi în pătrat sau dreptunghi. Acoperişul, numit de localnici «corfă», este mobil, putîndu-se ridica sau coborî pe cei patru stîlpi.

[3] Adăpost pentru fîn cu acoperişul fix.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai recentă, are cămara așezată în fundul tinzii. În acest caz, tinda a fost transformată, aproape întotdeauna, în cameră de locuit.

Exceptînd exemplarele mai recente din varianta a doua, casele de tipul A sînt construite din bîrne rotunde și încheiate « în halău » — o crestătură făcută numai pe o parte a bîrnei (fig. 2). Capetele bîrnelor nu sînt tăiate la încheietură, ci mai totdeauna ies în afară cam cu 15—20 cm. Rîndul de jos al pereților — « straturile » — este construit din lemn gros de brad sau de gorun cioplit cu securea, atingînd o grosime pînă la 55 cm.

Cele mai frecvente dimensiuni la acest tip de casă sînt: L = 10 m; l = 5 m; I = 2,30 — 2,80 m.

În fața casei și pe latura camerei de locuit se află, ca parte constitutivă a planului casei, « șatra », care corespunde cu tîrnațul, pridvorul sau prispa din alte regiuni ale țării. Pentru aspectul artistic al casei, șatra are o importanță deosebită, așa cum se va arăta. Acest fapt este valabil pentru toate tipurile de casă.

Tinda este o încăpere întunecoasă, care nu primește lumină decît prin ușa de intrare sau prin pod. Situația se schimbă pentru varianta a doua, cînd tinda a fost transformată în cameră de locuit.

Camera de locuit — « casa » — este o încăpere spațioasă, luminată de două-trei ferestre, ale căror dimensiuni variază în înălțime între 30 și 60 cm, iar în lățime între 30 și 45 cm. În interior pereții sînt lipiți cu lut și văruiți.

Podul casei este făcut din scînduri. La cele mai vechi case scîndurile sînt cioplite cu securea și așezate peste cîteva grinzi, sprijinite la rîndul lor pe o grindă groasă ce străbate de-a lungul întregii construcții, denumită « meșter-grindă ». Meșter-grinda are adesea executate pe ea ornamente variate ca rozete, crestături cu dalta etc.

Acoperișul făcut din draniță[1], e înalt, în patru ape, iar sus, pe creastă, prezintă de multe ori ornamente executate prin traforare.

Ca exemplar reprezentativ pentru prima variantă a tipului există o casă construită în 1755 — după cum se poate descifra din inscripția aflată pe meșter-grindă.

Tipul B prezintă următorul plan: tindă, două camere, de o parte și de alta a tinzii, iar cămara în fundul acesteia, despărțită printr-un perete de bîrne. Încăperea în care se locuiește permanent se numește « casă », iar cealaltă cameră poartă numele de « curte », echivalînd cu « casa mare », sau « casa de parade », sau « casa dinainte », cum i se spune în alte regiuni. În general, acest tip nu prezintă variante.

Genetic, tipul acesta s-a dezvoltat din tipul A, iar nașterea lui s-a produs în două moduri:

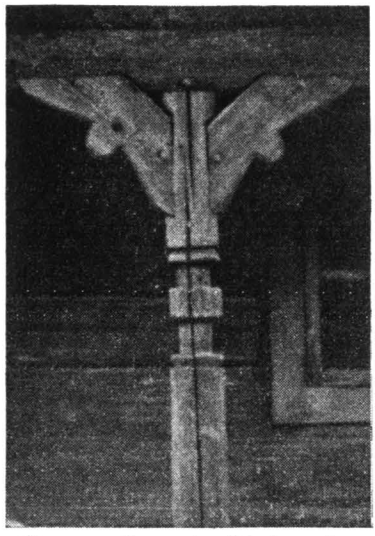


Fig. 4. — Forme de stîlpi de șatră

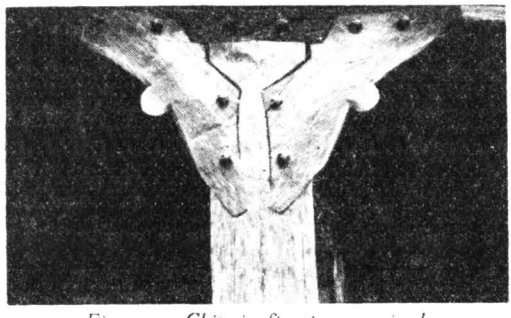


Fig. 5. — Chituși fixați cu cuie de lemn încrestați la cap

Fig. 6. — Arcadă

fie prin dezvoltarea cămării într-o nouă cameră, respectiv din varianta I-a, fie prin adăugarea unei noi camere lîngă tindă, la casele din varianta a II-a. În Ieud există exemplare inter-

[1] Termen local pentru șiță.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mediare pentru amîndouă cazurile. După 1900, acest tip de casă s-a răspîndit foarte mult.

Fig. 7. — Ornamente la ferestre

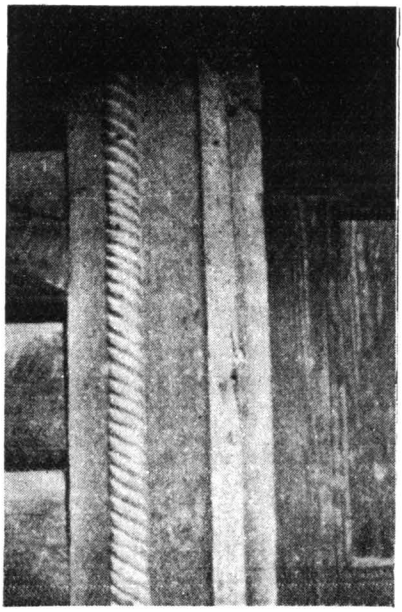


Fig. 8. — Ornamente la uşi

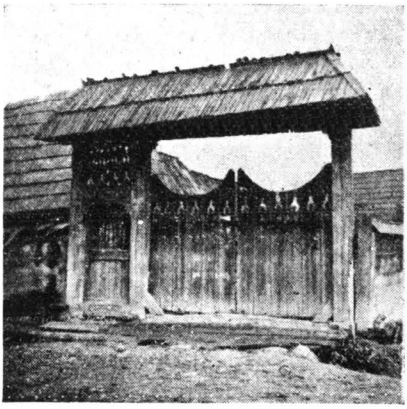


Fig. 9. — Poartă din Ieud

Spre deosebire de tipul A, casele cu tindă şi două camere sînt construite din bîrne cioplite sau tăiate cu ferăstrăul. Numai la exemplarele intermediare mai întîlnim bîrne rotunde.

Acoperişul, ca şi la tipul A, este în patru ape, dar prezintă unele modificări, aşa cum se va vedea ceva mai jos.

Cel mai nou tip de casă, pătruns în Ieud de aproximativ 10—15 ani, este casa « în vinclu ». Ea prezintă planul din figura 3. Din plan se constată că tipul C desfiinţează tinda, modificînd numărul, destinaţia şi dispoziţia încăperilor. Modificarea planului de dispoziţie a încăperilor a permis introducerea unei camere care se foloseşte exclusiv drept bucătărie, celelalte două încăperi fiind întrebuinţate numai pentru locuit. De asemenea şatra nu mai cuprinde întreaga faţadă a casei, ci numai o parte a ei, precum şi o latură. Fiind atît de recent, tipul C nu prezintă încă o ordine precisă în dispunerea încăperilor şi nici în destinaţia lor. Ca exemplar reprezentativ pentru acest tip este casa colectivistului Dunca Vasile a Idocăi, pe care am reprodus-o în planul din figura 3.

Casa « în vinclu » foloseşte în mod creator anumite părţi de plan şi anumite elemente ornamentale din cele două tipuri tradiţionale de casă, cum este şatra, acoperişul în patru ape, ornamentele de la stîlpii şatrei şi de la talpa de sus a acesteia etc.

Făcînd parte integrantă din planul casei, « şatra » este comună pentru toate tipurile. Şatra poate fi numai în faţa casei, sau în faţă şi pe o latură (« sapă ») sau, în sfîrşit, în faţă şi pe ambele laturi. Şatra numai în faţă se întîlneşte doar la varianta întîia a tipului A, iar şatra pe trei laturi ale casei, numai la tipul B. În general şatra din faţă este mai largă decît cea din sapă.

În Ieud se mai găsesc cîteva exemplare de case care nu au şatră, ci numai o prispă, numită de localnici « prizmă ». Casa cu « prizmă » este prima etapă de dezvoltare a tipului A, varianta I-a.

Pe lîngă utilitatea pe care o are şatra, ca adăpost pentru unelte sau pentru lemne, ea prezintă un deosebit interes din punct de vedere artistic. Aici meşterul popular îşi pune în joc tot talentul şi toată imaginaţia pentru a da feţei casei un aspect cît mai estetic. La şatră aproape totul este ornamentat: stîlpii — « brîncile » — cărora li se dau felurite forme (fig. 4), bîrna sau talpa de sus a şatrei, scofurile, « chituşii » — elemente de legătură la încheietura dintre stîlpi şi talpa de sus (fig. 5) — iar la şatra înfundată, scîndurile cu care se închide şatra se ornamentează prin traforare.

Unei asemenea şatre i se spune « şatră romînească » sau « şatră formăluită », spre deosebire de « şatra nemţească » care este

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deschisă şi mai rar prezintă ornamente, fie prin forma stîlpilor, fie prin crestăturile de la talpa de sus.

Aspectul artistic al şatrei, şi prin aceasta al casei în întregime, se realizează nu numai prin forma sau prin ornamentele diferitelor sale elemente componente, ci şi prin îmbinarea acestor elemente, prin numărul şi dimensiunile lor. Aşa, de pildă, minunatele arcade de la şatra din faţă se realizează prin îmbinarea chituşilor şi a talpei de sus a şatrei (fig. 6). În această privinţă un rol important îl joacă desimea brîncilor şi grosimea talpei de sus. Adăugăm că, de foarte multe ori, chituşul e fixat de stîlp, la încheietură, cu cuie de lemn, care prin numărul şi dispoziţia lor, cît şi prin crestăturile de la cap, contribuie la creşterea efectului estetic (fig. 5).

Evoluţia şatrei, ca dimensiuni şi ornamentare, este în strînsă legătură cu tipul de casă.

Casele mai recente au şatra mai puţin ornamentată decît cele vechi, indiferent de tip. Stîlpii se aşează mai rar, astfel că arcada nu mai este posibilă. Crestăturile făcute în talpa de sus lipsesc la multe din casele construite în ultimii ani. Îşi face tot mai mult loc şatra nemţească. Cred că explicaţia trebuie căutată în faptul că aceasta e mai economică.

Tot sub influenţa meşterilor de la Vişeu, cîteva case construite recent au şatra « cu tîrnaţ », care ar corespunde cerdacului sau foişorului. Acestea sînt însă exemplare netipice, străine arhitecturii populare din Ieud.

Sînt şi alte părţi ale casei, care se ornamentează. Aşa de pildă, tocurile de la uşă prezintă de multe ori ornamente romboidale, dispuse sub formă de brîu în jurul uşii, dublat de un alt brîu în formă de funie (fig. 8); tocurile şi ramele de la ferestre care, fie că se încrestează, fie că posedă ornamente în formă de păsări sau de flori, executate prin traforare (fig. 7).

Concomitent cu dezvoltarea istorică a planului casei, sub forma celor trei tipuri, s-a modificat şi acoperişul. Modificările privesc dimensiunile, forma şi tehnica de executare a acoperişului.

Am arătat că la toate tipurile de casă, acoperişul e în patru pante, însă dimensiunile lui şi raportul faţă de dimensiunile pereţilor casei nu au rămas aceleaşi. Astfel, la tipul A, mai ales la varianta I-a şi la exemplarele vechi din tipul B, lungimea cornilor este egală cu lăţimea casei. De exemplu, dacă lăţimea casei este de 5 m, lungimea cornilor va fi tot de 5 m. Rezultă un acoperiş înalt, în patru pante repezi, perfect adaptat condiţiilor climaterice din regiunile de munte cu precipitaţii abundente, dar cam disproporţionat faţă de celelalte dimensiuni ale planului casei.

Ulterior, acest raport s-a modificat. La măsurarea cornilor « se pierde un metru » în raport cu lăţimea casei. Astfel, dacă lăţimea casei este de 5 m, lungimea cornilor este de 4 m. La casele cele mai recente, raportul dintre lungimea cornilor şi lăţimea casei este de 2/3.

Modificarea raportului dintre dimensiunile pereţilor şi înălţimea acoperişului a

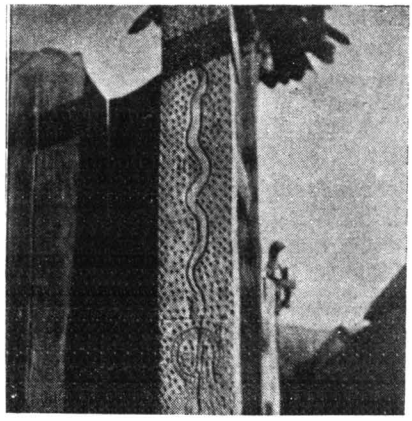


Fig. 10 a — Stîlp de poartă cu ornamente

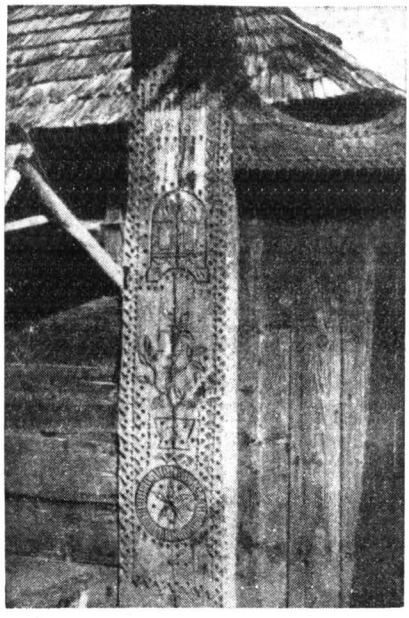


Fig. 10 b — Stîlp de poartă cu ornamente

dus la transformarea înfăţişării de ansamblu a caselor. Proporţiile fiind mai juste, înfăţişarea casei este mai unitară, mai armonioasă.

Şi forma acoperişului a suferit transformări în cursul vremii. La casele vechi, acoperişul era ascuţit la colţuri, acoperiş pe care localnicii îl numesc « acoperiş cu străji », adică cu două rînduri de draniţe încheiate în unghi la locul de întîlnire dintre două feţe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale acoperișului. Acest tip se mai numește și acoperiș romînesc. Încetul cu încetul, acoperișul cu străji a cedat locul acoperișului « roată » numit și acoperiș nemțesc, care a devenit astăzi general. I se spune acoperiș « roată » pentru că la colțuri este rotunjit, iar drăniţuirea merge, cu fiecare rînd, în continuare de pe o față pe alta a acoperișului. Numele de acoperiș « nemțesc » ne duce pe urmele originii sale. Ca și tipul casei în vinclu, el a fost împrumutat de la meșterii nemți din Vișeu, dar cu mult înainte de pătrunderea modelului de casă în vinclu. Acoperișul « roată » îl găsim la toate casele construite mai recent, indiferent de tip.

În ceea ce privește tehnica de acoperire, se cunosc la Ieud două procedee: cu un singur rînd de draniță și cu două rînduri de draniță. În al doilea caz, rîndul de draniță de deasupra se încrestează la capătul de jos, astfel încît rîndurile care se succed pe pantele acoperișului îți fac impresia unor adevărați colți de dantelă. Acest fel de acoperiș îl vom întîlni foarte adesea la porți.

În încheierea prezentării arhitecturii casei, menționăm repartiția tipurilor de casă pe categorii sociale.

Tipul A, cu cele două variante, îl întîlnim astăzi, mai ales, la țărănimea muncitoare.

Tipul B este răspîndit în straturile avute ale localnicilor. Pînă acum 20—30 de ani el era apanajul exclusiv al chiaburimii.

Tipul C, foarte rar pînă acum 4—5 ani, pătrunde tot mai mult la țărănimea colectivistă, ale cărei posibilități materiale și necesității sociale și culturale în continuă creștere reclamă o locuință corespunzătoare.

2. *Poarta*

Arta construirii porților a cunoscut în Maramureș o largă dezvoltare (fig. 9).

Semn al poziției economice și sociale a proprietarului — odinioară nu aveau voie să aibă poartă decît nemeșii, porțieșii trebuind să-și închidă intrarea în curte numai cu o leasă — poarta a prilejuit bogate și variate manifestări de artă în lemn.

Părțile porții care se ornamentează sînt, în special, cei trei stîlpi pe toată înălțimea lor, iar uneori și grinda care se fixează deasupra stîlpilor.

Ornamentele sînt foarte variate: dăltuituri în formă de zimți, cercuri, cruci, rozete; figuri de oameni sau părți ale corpului omenesc ca de pildă mîna; reprezentări de animale — în deosebi cai, șerpi; în ultima vreme dobîndesc o circulație tot mai mare ornamentele florale ca ghivece de flori, vrejuri de plante agățătoare, lalele etc. (fig. 10 *a*, și 10 *b*).

Pentru înfățișarea artistică de ansamblu a porților, un rol deosebit îl joacă suprafața de deasupra a portiței — cerc sau dreptunghi — care este de cele mai multe ori umplută cu bucăți de scîndură în care s-au executat diferite ornamente geometrice prin traforare.

Am prezentat cîteva aspecte de arhitectură populară și de ornamentare a construcțiilor din Ieud. Arta construcțiilor din această localitate dovedește o linie de dezvoltare proprie, în care elementele de influență dinafară au fost primite și asimilate în măsura în care se integrau stilului local. Ornamentația construcțiilor, îmbogățită de-a lungul vremii, prezintă astăzi o deosebită varietate.

Prin înhințarea gospodăriei agricole colective s-a creat un climat favorabil pentru dezvoltarea și îmbogățirea continuă a fondului artistic tradițional, prin valorificarea a ceea ce au dat valabil și artistic realizat generațiile precedente ale țărănimii muncitoare.

BORIS ZDERCIUC

NOUA ORIENTARE A ARTELOR DECORATIVE

Entuziasmul și satisfacția cu care publicul a întîmpinat expoziția artelor decorative, organizată în luna iulie 1954, ne îndeamnă să privim cu interes primele aspecte ale noii orientări spre care pășește arta decorativă din țara noastră. Ca și alte ramuri ale activității artistice, artele decorative se află în momentul de față pe drumul unei dezvoltări rodnice. Problemele puse de unii artiști în diferitele lor creații, soluțiile la care au ajuns alții, dovedesc preocuparea pentru aflarea unui drum just, ce confirmă existența acestui proces de dezvoltare. Chemate să îndeplinească un rol social important îmbinînd noțiunile de artă decorativă și artă aplicată, ele tind să se împletească cu viața de fiecare zi a întregului popor, ale cărui eforturi sînt îndreptate spre o continuă îmbunătățire a nivelului de trai.

Diferitele însemnări făcute de vizitatori în cartea de impresii a expoziției sînt cît se poate de interesante. Ele subliniază și apreciază valoarea obiectelor expuse, și în același timp exprimă satisfacția de a afla în aceste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

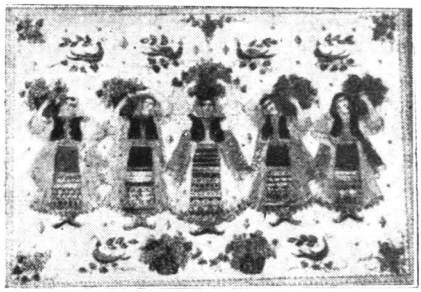
creații culoarea, forma, ornamentul care poate face cît mai plăcut și mai expresiv obiectul pe care ar dori să-l achiziționeze. Dar poate că și mai interesantă este tendința vizitatorilor de a socoti că toate aceste creații sînt obiecte de artă populară. Lăsînd la o parte defecțiunile care ar putea să creeze confuzie în mintea spectatorului, considerăm însă că cele de mai sus sînt o mărturie că drumul pe care au pornit artiștii în domeniul artei decorative este în măsură să imprime noilor creații legătura organică ce trebuie să existe între artă și activitatea maselor muncitoare. Artiștii noștri deschid azi un nou drum pentru înflorirea unui nou stil, corespunzător noii culturi, metodelor tehnice noi și noilor construcții din țara noastră. Imaginile artistice ale acestei arte trebuie să fie în deplină concordanță cu năzuința de frumos și confort a întregului popor.

Pentru a înlătura oscilarea între izvorul bogatei tradiții a creațiilor artistice și a meșteșugurilor artistice populare, și între dorința de a imprima operelor un caracter diferit de ceea ce se producea în trecut, corespunzător cerințelor vieții noi, artiștii noștri au nevoie de idei călăuzitoare. Cei cîțiva ani de activitate în acest domeniu sînt tot atîția ani de practică, aceasta putînd reprezenta primele jaloane ale unei teorii utile pentru viitor și a cărei lipsă s-a resimțit în noile creații. Acest fapt este confirmat de aspectul inegal al creațiilor, de unilateralitatea temelor și obiectelor, de transformarea izvoarelor de inspirație în canoane rigide. Aceste aspecte, firești de altfel oricărui început, nu pot să întunece valoarea artistică admirabilă a unora dintre creații, și seriozitatea cu care artiștii plastici croiesc o cale nouă diferitelor ramuri ale acestei arte.

*

Dintre diversele probleme pe care le ridică stadiul actual de dezvoltare a artelor decorative, două sînt mai strîns legate între ele și par a avea mai mare importanță: prima, referitoare la cunoașterea și însușirea tradițiilor progresiste ale creației artistice populare, iar cea de a doua referitoare la ceea ce trebuie să înțelegem noi prin noul conținut al artelor decorative. Convinși că noul conținut trebuie exprimat în forme naționale, artiștii și-au îndreptat privirea spre bogatul tezaur al artei decorative populare, încercînd să încadreze adeseori în tipare, de altfel atrăgătoare, teme și obiecte corespunzătoare momentului actual.

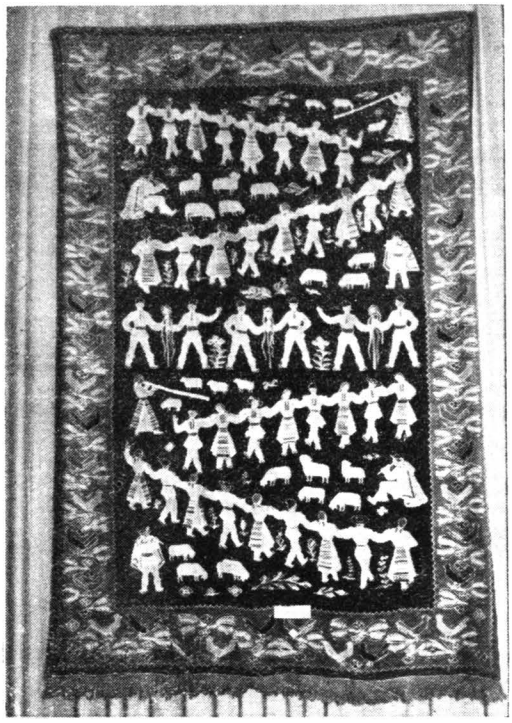
Deși în principiu, exemplul admirabil al acestor creații trebuie să fie pentru creatori un bun sfetnic, din păcate nu totdeauna rezultatul a fost satisfăcător. Nu este greu de observat că la adăpostul argumentului « specific național » sau « motive populare », unele obiecte, puține de altfel, nu sînt altceva decît copii stîngace după opere de mare valoare artistică. Dorința de a crea o artă pe înțelesul maselor a dus la reeditarea de motive, forme



A. GHIAȚĂ « *Cutie din lemn pictat* »

și obiecte, rupînd astfel conținutul de formă, răpind în fapt operei de artă însăși cauza existenței sale.

Cu toate acestea considerăm că ideea de a se adresa tradiției populare rămîne valabilă. Întrebarea firească este însă, cum?



M. CIUPE « *Batic de mătase* ».

Dacă ne întoarcem privirea spre trecut, ne uimește priceperea cu care artistul popular, dintr-un obiect de întrebuințare curentă, — îmbrăcăminte, unelte sau obiecte de uz foarte diferite — a făurit opere de artă capabile să transforme o locuință într-un mic muzeu, un om într-o făptură de aparență străluci-

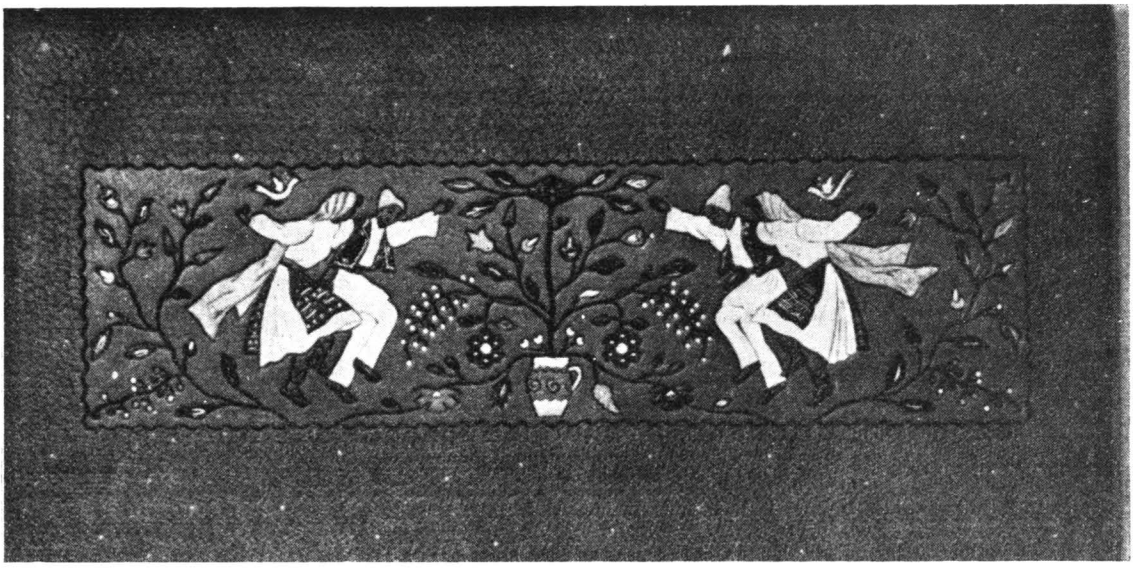
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toare, opere care în același timp sînt mîndria culturii noastre și care conturează specificul nostru național. Aceste obiecte ne uimesc prin logica formelor, prin culorile lor armonioase și mai ales prin unitatea care există între ornament și destinația obiectului.

Totalitatea acestor opere — prin caracterele lor esențiale alcătuiesc o bogată tradiție. Față de această tradiție artistul profesionist de astăzi trebuie să aibă o atitudine critică pentru că altfel un exemplu plin de învățăminte, devine un canon rigid, o adevărată frînă în munca de creație.

Arta populară este plină de un conținut de idei care nu se exprimă numai în tematica ornamentului. De pildă, artistul popular nu ar fi redat niciodată pe un fond întunecat aspectele unei munci pașnice pe ogoarele patriei noastre, căci acest fond nu poate să exprime bucuria omului liber a cărui muncă este ușurată de o tehnică, și o cultură nouă. Specificul național nu se oglindește numai în temă ci și în mijloacele de exprimare artistică: motiv, colorit, formă.

Pentru a exprima ideile sale, artistul popular mînuiește cu multă măestrie mijloacele tehnice cele mai diferite. Priceperea artistului de a supune materialul de care se servește, ideii artistice și de a folosi însăși calitățile materialului ca elemente decorative este dovada seriozității cu care el privește munca sa. Exprimarea ideilor sale într-un mod convingător este rezultatul observării directe a vieții înconjurătoare. Imaginile vii sînt pătrunse de concepția sa despre viață.



V. DIACONU — *« Album din piele »*

Problema nu constă numai în cu oașterea formelor exterioare de manifestare ale artei tradiționale, ci a însăși esenței acestui fenomen. Calitatea cea mai mare a artei populare este tendința artistului de a exprima prin mijloacele artei decorative aspirațiile poporului, ideile sale înaintate. Artistul popular redă în imaginile sale, însăși viața care-l înconjoară. El este convins de necesitatea operei sale. Din forme și culori emană acel spirit viu, pătrunzător și optimist al poporului. Artistului profesionist îi revine sarcina de a observa atent multilateralitatea realității înconjurătoare, de a cuprinde cu personalitatea sa viața spirituală de astăzi a poporului. El trebuie să confrunte talentul său cu năzuințele poporului, să se situeze pe poziția înaintată a cetățeanului a cărui întreagă activitate este pusă în slujba unei vieți pașnice și rodnice.

Avîntul în muncă, încrederea în forțele proprii se exprimă prin culori optimiste, prin forme armonioase, în măsură să creeze o atmosferă de sărbătoare în jurul omului nou.

Cea mai vizibilă trăsătură este însă, simțul ansamblului, unitatea strînsă care există între destinația obiectului și caracterul său decorativ, legătura dintre formă, ornament și utilitate.

Această artă, în care poporul a exprimat concepția sa, felul în care el înțelege să îmbine utilul cu frumosul a putut să trăiască și să se dezvolte, tocmai fiindcă a fost necesară. Îmbinînd într-un mod creator aceste tradiții cu concepția artistului nou, conștient de rolul său educativ, folosind mijloace tehnice avansate, artiștii profesioniști pot asigura astăzi un viitor înfloritor artei decorative. Cunoaș-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terea, înțelegerea și prelucrarea acestor tradiții, asigură în același timp și dezvoltarea artei populare și a meșteșugurilor populare spre o treaptă superioară.

În lumina celor exprimate mai sus, se pot ușor desprinde trăsăturile care caracterizează noua creație în ceea ce privește artele decorative.

Goana din trecut după originalitate a fost înlocuită de dorința artistului de a verifica talentul său în acele încercări îndrăznețe, menite să aducă ceva nou în viața oamenilor. Acest nou se oglindește în diversitatea domeniilor abordate: de la compoziții monumentale în mozaic și diferite detalii de arhitectură interioară, pînă la obiecte de mică însemnătate — o scrumieră, o cutie, un vas de flori sau țesături, broderii și chiar jucării. Pe această scară largă de realizări unele obiecte se deosebesc prin valoarea lor care le dă dreptul să rămînă opere demne de a figura în muzee; altele au meritul de a fi fost concepute pentru prototipuri capabile să stimuleze priceperea meșteșugarului care le va prelucra în serie. Preocuparea de bază a mers mai mult spre crearea noului ornament. Temele ornamenticei sînt variate, ajungînd pînă la compoziții care reflectă conținutul vieții noastre: obiceiurile, bogățiile patriei noastre, munca noastră rodnică și pașnică, prietenia dintre popoare etc. Dar aci, unde tradiția ar fi fost un model bun, artistul a pierdut din vedere că noul ornament trebuie să ție seama de tehnică, de calitatea materialului, de destinația obiectului. Mijloacele de exprimare nu sînt grăitoare și ornamentul nu este convingător. De pildă nu se poate ataca o temă privind noul ritm de viață, în imagini cu aspect static asemănător vechilor icoane (vezi A. Ghiață, cutie de lemn pictat) sau încercînd să împodobești în chip excesiv un obiect de mici proporții. Dezvoltarea unei compoziții este în funcție de obiect și de tehnică. Deși este greu de învins caracterul plan al unei țesături spre a reda un conținut de idei ceva mai adînc, totuși broderiile, imprimarea pe țesături (draperii, panouri decorative, etc.) cum sînt cele prezentate în expoziție de Elena Pană sau Eliza Repețeanu, dovedesc că artiștii au fost just orientați în aceste creații.

S. GĂNESCU — *Diverse obiecte de ceramică*

Un alt aspect destul de frecvent este lipsa de unitate între obiect și ornament. Ornamentele, reprezentările din imaginile artistice nu pot exercita o influență, nu pot impresiona pe cel care le privește, decît integrate obiectului ce împodobesc. Abandonarea acestui punct de vedere înseamnă nerespectarea unui principiu de bază în arta decorativă. Printre obiectele care respectă acest principiu de bază, unele pot fi socotite realizări excepționale — de pildă legătura în piele executată de St. Văleanu pentru poeziile lui Pușkin. Astfel de exemple reușite se pot da de fapt și în alte sectoare: ceramică, imprimeurile pentru teatru, etc.

Reînvierea vechilor forme pur și simplu de dragul lor, fără a ține seama de ceea ce este de esența artei decorative tradiționale, a împins pe unii ceramiști în greșeala de a creea obiecte cu un caracter arhaizant, nepotrivite cu viața actuală. Altele sînt cerințele vieții de azi, altele sînt condițiile cărora tre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

buie să le răspundă artiștii cu talentul lor înnoitor. Obiectele nu pot produce efectul necesar în afara ansamblului, rupte unul de celălalt. Imitarea unor forme sau motive numai pentru că sînt frumoase, fără a ne gîndi dacă ele pot intra în viața noastră de fiecare zi și să împodobească interioarele locuințelor noastre, în care trebuie să-și afle locul, nu poate să justifice o operă de artă decorativă.

În domeniul ceramicei este valoroasă intenția manifestată de unii artiști, de a se crea detalii de arhitectură interioară. Dacă aceste creații nu au fost concepute într-un ansamblu bine definit și de aceea ele pierd oarecum din valoarea lor reală, totuși acestea sînt exemple care dovedesc pînă unde se poate ridica prelucrarea creatoare a vechilor tradiții și meșteșuguri, fără a se copia în mod mecanic.

Au fost în expoziție unele obiecte care dovedesc priceperea artistului de a folosi la maximum calitățile materialului, deși de fapt el nu a făcut decît să copieze forma blidelor tradiționale (așa este de pildă cazul lui Mogoș).

Dar un exemplu caracteristic în ce privește rezultatele bune pe care le poate da o prelucrare creatoare a elementelor tradiționale, este creația în domeniul pielăriei. Adresîndu-ne în cea mai mare parte izvoarelor tradiționale, folosind ca ornament elemente florale, figuri de păsări, animale și chiar imaginea omului, îmbinate adeseori în compoziții tematice, acești creatori au izbutit să realizeze ornamente noi, în forme specific naționale. În loc de o copiere mecanică, o înțelegere a regulilor de compoziție. Înlănțuirea imaginilor este vie, dinamică, culorile exprimă bucurie, iar cu ajutorul tehnicii sînt folosite calitățile materialelor. Deși s-a mers pînă la întrebuințarea elementelor decorative din diferite alte tehnici, compoziția este armonioasă deoarece din ornamentul de la care s-a pornit nu s-a luat decît ceea ce îl caracterizează: elementul ornamental de bază, culoarea și ritmul.

★

Noul conținut al artelor decorative este garantat de însăși condițiile materiale care permit dezvoltarea unei arte și culturi cu conținut socialist. În trecut, conținutul artei decorative profesionale depindea numai de condițiile de a-ți putea apropia astfel de bunuri, ceea ce pentru marea majoritate a poporului nu era posibil. Astăzi, arta decorativă are sarcina de a creea opere de artă care să contribue la înfrumusețarea vieții omului nou. Obiectele de artă decorativă pot intra în viața de fiecare zi, înfrumusețînd clădirile, locuința, îmbrăcămintea, traiul fiecăruia în parte ca și viața publică. Ele intră într-un direct și zilnic contact cu omul, avînd menirea de a-l ajuta în muncă și în clipele de odihnă. Prin tematica ornamentului și prin întreaga sa înfățișare constituie un mijloc de educare a omului, de dezvoltare a gustului său artistic, spre deosebire de trecut, cînd creația rămînea pe linia artei decorative, fără o aplicație obișnuită, la obiectele necesare vieții zilnice. Azi sfera noțiunii de artă decorativă se lărgește și

I. POPESCU — *« Noaptea de Ajun » — păpuși*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

implicit și conținutul acestor creații. Crearea operelor de artă decorativă cu un nou profil, manifestat în diferite categorii de obiecte — unicate sau prototipuri — devine valabilă, și opera capătă un nou conținut din momentul în care forma națională îl leagă de totalitatea manifestărilor de cultură tradițională și actuală și, în același timp aceste obiecte își găsesc o justificare în prezent. O artă poate să se dezvolte și să trăiască atunci cînd ea este necesară poporului, cînd aceasta este vital interesat în dezvoltarea ei, cînd el influențează stilul ei.

Arta decorativă nu are numai o semnificație utilitară în sensul îngust al cuvîntului; ea poate dezvolta gustul artistic, poate să acționeze asupra conștiinței maselor. În compoziția unui obiect de artă decorativă — obiect și ornament — se poate oglindi toată bogăția vieții noi. De aceea obiectele de artă decorativă pot să intre în viața noastră sub diferite forme. În fața artiștilor decoratori se află un vast cîmp de activitate. Noua arhitectură al cărei stil abia se conturează, industria artistică, meșteșugurile manuale, oferă largi posibilități pentru desfășurarea talentului lor. Pe drumul acesta, care asigură însăși conținutul artei decorative, se pot lichida și lipsurile actualelor creații. În procesul muncii de creație se vor găsi soluții pentru cele mai valabile forme de exprimare artistică, datorită conținutului nou al creației. În același timp se vor putea cristaliza și ideile teoretice în care își vor găsi locul just și noțiunile de artă decorativă, artă aplicată, industria artistică, etc., îndepărtîndu-se granița rigidă ce pare că le desparte azi.

Rezistența artistului care tinde să rămînă original prin opere unice, trebuie să cadă în fața valorii crescînde a unei creații a cărei putere de circulație crește în măsura în care ea este necesară și solicitată de însăși viața noastră nouă. Prezența artistului este necesară în industria noastră, unde talentul său va crea o industrie artistică și va înlătura ideile învechite asupra producției de serie. Un prototip de înaltă calitate artistică care, multiplicat în fabrici sau ateliere artizanale, va lua calea unei locuințe urbane sau rurale, este la fel de valabil ca și un obiect care prin calitatea artistică și destinația sa depășește posibilitățile unei producții de serie. Amîndouă trăiesc prin conținutul lor, dacă acesta exprimă noile condiții de viață, amîndouă sînt documente grăitoare despre modul nostru de viață.

Munca artiștilor în arte decorative se întemeiază pe știință și tehnică. Studiul izvoarelor tradiționale ale artei populare și clasice naționale, însușirea cunoștințelor asupra specificului național, filtrarea lui prin talentul creator al fiecărui artist, confruntarea lui cu realitățile vieții actuale au ca rezultat apariția elementului nou, capabil să oglindească imaginea vieții de azi. Artiștilor în arte decorative li se cere mai mult decît altora, cunoașterea tradițiilor poporului în acest domeniu. Apropierea lor de cercetătorii de artă populară, de artă feudală, organizarea concursurilor, consfătuirilor, inițierea unei literaturi de specialitate, dezvoltarea inițiativei pentru crearea operelor de artă colectivă alături de arhitecți, meșteșugari, tehnicieni, sînt tot atîtea mijloace care pot să promoveze idei noi pentru dezvoltarea artelor decorative.

Realizările de pînă acum în domeniul artelor decorative, sînt o dovadă a posibilităților de dezvoltare pe care le au artiștii și în același timp o garanție că odată înlăturate ezitările și greutățile de ordin material, drumul pentru înflorirea unei noi arte decorative este deschis.

EMILIA IONESCU

ȘTIRI NOI ÎN LEGĂTURĂ CU BARBU ISCOVESCU, THEODOR AMAN ȘI ALȚI PICTORI ROMÎNI

În studiile și monografiile care s-au scris în ultima vreme[1], se pomenește prea puțin despre activitatea pictorului Barbu Iscovescu dintre anii 1852—1854, și despre legăturile lui cu Theodor Aman. Aceasta pentru simplul motiv că nu s-au cunoscut unele detalii referitoare la această perioadă. Ce se știe este că Theodor Aman l-a întîlnit pe Iscovescu la Paris în 1850. Apoi că în 1854, înainte de moartea lui, Aman l-a vizitat la Constantinopol, unde a primit lucrările sale pentru a i le aduce în patrie; și că printre acestea se afla și o mapă, astăzi pierdută, conținînd desene după vechi costume[2]. Se mai cunoaște în fine,

[1] Marin Nicolau, Pictorul Barbu Iscovescu, București 1940; Constantinescu-Iași, Trei pictori romîni în revoluția de la 1848, București, 1948; Constantinescu-Iași, Barbu Iscovescu, la 100 de ani de la moartea sa, « Arta Plastică », nr. 3, 1954; Ionel Jianu, Pictorul revoluționar Barbu Iscovescu, București, 1954.

[2] Radu Bogdan, Theodor Aman, 1955 p. 115 și p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amicala dedicaţie scrisă de Th. Aman pe litografia tabloului « Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare ».

Dar despre prietenia dintre cei doi pictori, despre viaţa lor de la Paris lipseau informaţiile, ca şi unele amănunte privitoare la activitatea artistică şi politică de mai tîrziu a lui Iscovescu în Turcia, sau cele privitoare la starea lor materială din această epocă.

Astăzi, datorită unor scrisori inedite, scrisori adresate de Theodor Aman şi Grigore Grădişteanu [1] lui Barbu Iscovescu, se vor putea lămuri o seamă de întîmplări; în plus, corespondenţa ce s-a purtat de la 12 octombrie 1852 pînă la începutul anului 1854 aduce şi cîteva date noi în legătură cu pictorii M. Lapaty, G. Năstăseanu, G. Tattarescu şi Moldoveanu, care se aflau atunci la Paris. Din cele 22 de scrisori (9 ale lui Aman şi 13 ale lui Grădişteanu) [2] aflăm o serie de fapte care ne îngăduie să reconstituim o parte din biografia acestor artişti.

În acest timp starea materială a lui Iscovescu se pare că era destul de precară. Situaţia de refugiat politic, imposibilitatea în care se afla de a primi ajutoare din ţară, cît şi greutatea de a-şi cîştiga existenţa într-un centru artistic unde concurenţa era foarte vie, îl condamnau la o inactivitate artistică pe care cu greu o putea îndura. În afară de copiile după portretele domnitorilor romîni, şi lucrările maeştrilor străini, puţine sînt lucrările lui Iscovescu din această epocă. Strîmtorat şi înglodat în datorii, el hotărî într-o bună zi să plece în Turcia; şi porneşte atunci — trecînd prin Lyon — spre Marsilia unde avea să se îmbarce pe un vapor cu o primă escală la Atena, iar de acolo la Smirna, Brussa şi prin Dardanele, la Constantinopol.

Din corespondenţa trimeasă de cei doi prieteni rămaşi, la Paris aflăm că Barbu Iscovescu a părăsit Franţa în toamna anului 1852 (la sfîrşitul lunii septembrie, sau la începutul lui octombrie).

De îndată ce a ajuns la Marsilia a şi scris amicului său Grădişteanu, arătîndu-i neajunsurile ce le-a întîmpinat pînă a izbutit să obţină paşaportul şi locul pe un vapor al companiei « Les paquebots de la Meditéranée ». I se răspunde că, după cum i-a fost dorinţa, scrisoarea a citit-o şi Aman care a făgăduit că-i va scrie şi el. Este anunţat apoi că prietenul său Vaillant (fost profesor la colegiul naţional Sf. Sava) îi trimite în acelaşi plic cinci recomandaţii către diferite persoane influente din Turcia, care la rîndul lor îl vor prezenta membrilor guvernului, poate chiar Sultanului, şi că va afla astfel « multe adevăruri » în legătură cu chestiunile politice ce-i interesează. Este îndemnat — dacă va putea — datorită acestor relaţii, să facă portretul sultanului, care-i va da o bună recompensă materială şi o înaltă decoraţie [3], cum au primit şi alţii: —« Ce-ai zice dacă te-ai vedea cu Nişanul de gît?»... Repezi-te într-o zi la Brussa şi vezi pe romînii d-acolo cărora arată-le multe din parte-mi. Ai văzut pe fratele Melic[4]? Aud că acela pentru care făcea o casă se află *dans des mauvaix draps*[5]. Mi-ar părea rău cînd acestea ar aduce vreun neajuns lui Melic ».

I se scrie apoi că fosta lui gazdă, cînd l-a văzut plecat fără să-i plătească, a făcut scandal şi de-abia a putut fi îmbunată; « după spusele băieţilor », care au întocmit o listă de subscripţie pentru plata datoriei.

Dintr-o altă scrisoare, trimisă de Grădişteanu la 6/18 noiembrie 1852, aflăm că Iscovescu se oprise la Smirna şi locuia în rue Francque, nr. 106. În legătură cu rama pe care o ceruse pentru un portret făcut acolo, i se răspunde că a fost comandată imediat, dar că « ancadrarul » n-a fost puctual şi n-a executat-o. Pentru acest motiv, Aman a comandat-o la un altul, şi, de îndată ce va fi uscată, îi va fi expediată.

I se recomandă apoi, dîndu-i-se şi măsura să facă pentru capela romînă din Paris o icoană cu « Schimbarea la faţă a lui Christ », după modul bizantin. « Ai acolo destule modele în biserici ». Tot în legătură cu împodobirea acestei capele, Grădişteanu îl sfătuia, cu un an mai tîrziu, să zugrăvească pe Ion Botezătorul sau pe arhanghelii Mihail şi Gavril, pentru uşile altarului; pe de altă parte, Aman îi dă sugestia să picteze « *Le Christ au Tombeau* » (Isus în mormînt) pentru epitaf.

Se trasmit salutări frăţeşti lui Golescu, Melic şi Bolintineanu despre care a auzit că a căpătat o slujbă prin ajutorul lui Ion Ghica.

Într-o altă scrisoare din 17 septembrie 1852, Iscovescu e rugat să scrie la Constantinopol pentru ca scrisorile de recomandaţie ce-i fuseseră expediate poste-restante, să i se «îndrepteze » la Smirna. « Dea Domnul să reuşeşti să fii mulţumit — îi ura Grădişteanu — Toţi amicii ceilalţi sînt veseli că ai aflat acolo şi oameni buni şi mijloc d-a cîştiga ... Aud că datornicii

---

[1] Gr. Grădişteanu (1816—1892), a luat parte la revoluţia de la 1848; refugiat apoi la Paris. În 1858 a fost printre luptătorii pentru Unirea Principatelor.

[2] Copiile acestor scrisori, astăzi distruse, se găsesc în posesia prof. G. Potra.

[3] Este vorba de sultanul Abdul Medgid Khan (1822—1861) şi de decoraţia turcească « Nişan Ifticar » (ordinul gloriei).

[4] Melic Iacov, arhitect; a luat parte la revoluţia din 1848, emigrînd apoi în Turcia.

[5] Într-o situaţie dificilă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tăi strigă rău în contra ta și te confundă cu mulți alții ce au fript o mulțime p'aci. Cred că te vei nevoi ca să te arăți onest și să le astupi în curînd gura ».

Începînd cu luna ianuarie a anului următor, 1853, Barbu Iscovescu primește în mod regulat corespondență atît de la Grigore Grădișteanu cît și de la Theodor Aman. Din

Theodor Aman

cuprinsul acesteia aflăm că Iscovescu a trimis prin Ștefan Golescu un plic cu mai multe scrisori la diferiți prieteni și cunoscuți, precum și suma de 300 de franci cu care urma să se achite o parte din datoriile lăsate la Paris.

Aman confirmă că a primit scrisoarea, în care pasajul « de descriere artistică » i'a făcut o mare plăcere atît lui cît și lui Berindei[1] căruia i'a cititʼo. Îl roagă apoi săʼi trimeată scrisori cît mai lungi « unde să fie toată viața ta, căci mă interesează prea mult, pentru că este totdeauna ceva a admira » . . . Îi scrie de asemenea că s'a bucurat mult auzind că treburile merg bine: « Te'am admirat ca totdeauna și am zis: Iscovescu este un om care nu poate muri de foame. Toți romînii ți'au lăudat onoarea și prin urmare ai fost cel mai sărac și cel mai onest. Plecarea ta de aicea — spune Th. Aman — a fost simțită de mine. Place Vendôme nu mă mai vede ». (Iscovescu locuise la Paris în Place Vendôme nr. 2).

Și într'un mesaj din 25 aprilie 1853, îi scrie cu afecțiune că amintirea lui este vie,

Theodor Aman în epoca 1864—1865

chiar dacă nu are cu sine nici un portret al amicului său; aceasta spre deosebire de Iscovescu care a făcut și luat în Turcia, presupunem, un portret al lui Aman: . . . « tu ai suveniri și de aceia nu mă poți uita, dar eu nu am și tot nu te uit, de nuʼți am portretu vina este a ta ».

« Cu M'me Girardin[2] totdeauna vorbim de tine, cu toate că este supărată foc pe tine că ai plecat fără s'o vezi. Eu te'am scuzat destul ». Și ca s'o convingă și mai mult de aceasta Th. Aman îl îndeamnă ca în viitoarea scrisoare săʼi ceară singur iertare. Îi spune că se distrează bine: «Acuma sînt într'o grămadă de soarele și petrec minunat, fac și curte, dar

[1] Dimitrie Berindei (1832—1884) a studiat arhitectura la Paris colaborator la « Revista romînă » în 1861. Ministru al Lucrărilor Publice în 1870—1871.

[2] Probabil Delphine de Girardin (1804—1855) renumită scriitoare a epocii, soția publicistului și politicianului Emile de Girardin, simpatizant al mișcărilor revoluționare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

demoazelele nu-mi propun mariage ca ție la Smirna ».

Și « acum văpsitorule să vorbim ca doi rapini »[1], după care continuă să scrie că deschiderea Expoziției anuale s-a amînat, fără dacă precisă. Pentru acest motiv îl îndeamnă să-și isprăvească și el tabloul despre care i-a scris lui Grădișteanu și să-l trimeată, avînd poate sorți de a fi admis. În general, spune că nici lui nu-i merg treburile prea bine, comenzile de portrete fiind rare, iar guvernul romîn, « după cum îl cunoști » nu i-a răspuns încă pentru tabloul ofertat, cu toate că au trecut patru luni de atunci. Din această cauză nu prea este mulțumit, fiindcă « fără parale nu se face nimic ». În ceea ce privește atelierul unde lucrează îi e cam greu să plătească mai departe 26 de franci lunar chirie; apoi s-a și plictisit, fiindcă acolo, eu eram cel mai forte și poți atunci să-ți faci o idee de ceilalți; cei vechi l-au părăsit cu totul ».

Aman se bucură sincer de succesele lui Iscovescu și le împărtășește la toți prietenii care nu au decît cuvinte de laudă și de admirație pentru pictor: « Camarazii noștri de atelier sînt veseli cînd le zic că *Isco est à Smyrne, il fait de l'argent en masse et il paye sa dette à Paris*,[2] căci ești singurul romîn care după plecare s-a mai gîndit la datorii.

« Îți urez amice totdeauna asemenea succese »; Aman îl sfătuiește apoi să nu se angajeze nicăieri în vreo formație militară și să nu cumva să se ducă în război (28 octombrie 1853).

Avea odată intenția să plece chiar în India, (ca și Popa Șapcă,[3], revoluționar care avusese de gînd să ia drumul spre Australia), « Mai bine văpsește la pînze ca mine și ce-o vrea dumnezeu cu noi ».

În legătură, probabil, cu această intenție a lui de plecare, Iscovescu rugase pe Grigore Grădișteanu să se intereseze cum ar putea obține un certificat de naștere de care avea nevoie. Acesta răspunde că e foarte greu de obținut, sau mai bine zis chiar imposibil, pentru că «pe timpul cînd ai venit tu în lume, nu erau acte civile la noi. Apoi ca să capeți, cată să te îndreptezi la consîngenii tăi în țară, amicii nu-ți pot servi. »

Din scrisorile ce urmează se vede că Iscovescu părăsise Smirna, fiindcă nu mai avea de lucru acolo. În primăvara anului 1853 îl găsim la Constantinopol, de unde scrie că treburile îi merg bine și că în curînd o să facă chiar portretul sultanului. În acest scop cere să i se cumpere de la Paris un manechin care costa 150 fr. și un cal de bronz! Aman îi răspunde că n-a văzut niciodată cai de bronz de vînzare, iar dacă ar fi să comande așa ceva ar costa prea mulți bani. Mai bine ar face acolo rost de un cal viu care ar fi mai eftin. Dar dacă totuși îi trebuie, « eu găsesc de cuviință să-ți trimet un crochiu al lui Géricault care poate să-ți slujească destul ».

Într-o altă scrisoare din 5 aprilie 1853, Aman îl anunță pe Iscovescu că pentru expoziția ce se va deschide la data de 15 mai a trimis autoportretul său, îmbrăcat într-o haină de catifea, portret care « îmi seamănă prea mult ». În legătură cu acest tablou, un artist francez, sculptorul Gautier[4] a avut aprecieri extrem de măgulitoare, spunînd despre « maniera cu care este văpsit » că « *ça rappelle Titien* »[5]. Dar expoziția n-o să zică așa, ci o să zică că domnu Aman să poftească să-și ia tabloul ».

În legătură cu speranța ce avea că-i vor sosi bani din țară, Aman spune cu amărăciune: « Iubite Iscovescule, Țara Romînească nu este făcută, să încurajeze artele. Tabloul ce l-am trimis, s-a primit și după 8 luni abia am primit o scrisoare plină de laudă și de sărăcie. Așa dar am hotărît să nu mai trimet căci nu pociu să cheltuiesc, ca să nu mi se plătească. Litografiile au fost mai bine primite, cu toate că pînă acuma nu am primit decît scrisori, că se vînd ».

În contul acestor bani ce aștepta din țară pentru tabloul și litografiile trimise, Aman a făcut unele datorii serioase. Lucrează puțin, fiindcă n-are cu ce să-și plătească nici modelul. Singura speranță e venirea maicăsii la Paris, ceea ce îi va permite să-și achite creditorii, ba chiar să întreprindă o călătorie mai lungă. Dintr-o însemnare pe verso-ul acestei scrisori, se vede că Iscovescu i-a răspuns, la 6 iunie 1853, din Dardanele.

La 5 septembrie 1853, Aman recunoaște că « scrisoarea ta și poveștele tale sînt într-adevăr amicale. Îmi scrii cu toate acestea că m-am mîndrit de cînd am expozat. Cel ce ți-a dat asemenea novele, fără îndoială că este romîn. Tu pe romîni îi cunoști și prin urmare nu am trebuință să ți-i recomand. Era o vreme cînd ne aflam împreună și vorbeam despre al lor caracter. Cu dînșii, *il faut se donner de l'importance* »[6], ca să te stimeze, căci altfel te des-

---

[1] Rapin, numele ce-și dau pictorii între ei, mai mult în glumă. Termen de argot: zugrav.

[2] Isco este la Smirna, adună bani grămadă și-și plătește datoriile la Paris.

[3] Popa Radu Șapcă, membru în Guvernul Provizoriu proclamat la Islaz (9 iunie 1848); emigrat la muntele Athos, apoi la Brussa. —

[4] Probabil sculptorul Jacques Gautier, elev al lui Rude, care a expus la Salonul din 1855.

[5] « Amintește pe Tizian ».

[6] Trebuie să-ți dai ifose.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BARBU ISCOVESCU *Autoportret (Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.)*

preţuiesc. Iată cauza care îi face să creadă că m-am mîndrit ».

În continuare, îi dă interesante informaţii în legătura cu succesul expoziţiei, şi al lui personal: « Expoziţia a fost într-adevăr foarte briantă, căci juriul a fost foarte sever, a refuzat aproape la 2000 tablouri, dintre care mă număram şi eu fără îndoială, dar cînd am văzut livreu şi numele meu, m-am mirat cum am scăpat. Între artişti am avut mare succes, mă numărau între cele dintîi zece portreturi. Între tablouri, tot ce a eclipsat expoziţia, a fost un tablou de Rosa Bonheur M-elle (« Le marché aux chevaux »)[1], într-adevăr remarcabil, mai vîrtos cînd ştiai că o vigoare de penel ca a lui Géricault a fost de o femee . . . Acuma nu o să mai fie expoziţie pînă în 1855 împreună cu expoziţia industrială. Eu nu ştiu ce să fac în vreme de doi ani, aşi dori să mă duc în Italia pentru vreo două-trei luni, dar voiagiul e scump, sau trebuie să fi Iscovescu ca să pleci cu 150 fr. din Paris, căci altfel mori de foame ».

Ca o urmare a succesului ce a avut la expoziţie, Aman îl înştiinţează că marele bogă-

[1] În catalogul Salonului din 1853 (Soixante-seizième Exposition des ouvrages des artistes vivants) la p. 39, sub nr. 12, figurează Aman cu « Portret de l'auteur »; iar la p. 57, sub nr. 134, Bonheur (M-elle Rosa) cu tabloul « Marché aux chevaux de Paris »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

taş (« milionar ») şi compatriot Gerassy[1] i-a comandat portretul şi i-a plătit 1000 de franci, bani cu care se gîndea să facă « voiagiul » proiectat. « Poate să viu şi la Constantinopol, după aceia mă voi întoarce la Paris unde mă voi pune pe lucru pentru viitoarea expoziţie. Eu cred că o să fi şi tu atunci ca să expui şi tu ceva nou din voiajul făcut. Şi pe urmă să mergem în ţară să vedem ce primire ne dă. Şi de ne-o primi ca pe nişte făurari, o ştergem în ţări străine, (dar tot trebuie să ne facem datoria către patrie) ». Îl anunţă apoi că pictorului Tattarescu i s-a plătit 140 de galbeni pentru un portret şi că « prin urmare este nădejde să ni se plătească şi nouă dar rar ». În ce priveşte valoarea pictorului Moldoveanu[2], spune că acesta « este slab de tot », dar asta să rămîie între ei, fiindcă între romîni nu se vorbeşte de el, « cu toate că l-a cîntăritară ». « Alte noutăţi din Paris nu am, decît că flanăm seara pe Bulevard şi zioa la lucru. Amicul nostru Creţeanu[3] se află în ţară, de vroieşti scrie-i că o să-i facă plăcere. El totdeauna a fost un bun camarad. Zătreanu o să plece şi el şi prin urmare rămîi singur cu iubitul Fichel[4] care mă întreabă de fiecare scrisoare de ţi-ai adus aminte de dînsul. Scrie-mi ceva despre iubitul Bolintineanu şi spune-i că îl doresc. Arată şi celorlalţi romîni salutaţiile mele amicale şi mai vîrtos celor ce mă cunosc ».

După această scrisoare (la care Iscovescu i-a răspuns la 25 septembrie 1853 din Constantinopol), Aman îi scrie tocmai la sfîrşitul lui octombrie, motivînd astfel întîrzierea: « Cauza este că a trebuit să-ţi comand cererile care s-au făcut cu mare rîvnă şi exactitate » (este vorba de o ramă foarte încărcată « aşa cum le plac turcilor » pentru un tablou al lui Iscovescu, şi de anumite culori).

« Eu acuma mă aflu foarte prost, căci aşi voi să lucrez şi mijloc nu este. Atelierurile s-a scumpit grozav, căci am dorit şi eu să schimb, dar trebuia să pui 1000 sau 1200 fr. ca să pociu avea unu ca acela unde m-ai lăsat. Tu ştii bine că nu se poate face un tablou, aşadar mă aflu foarte ambetat şi singura distracţie este de a face schiţe şi tablouri de (indescifrabil) care se vînd în rue Lafayette[5] şi cu ceiace cîştig pociu să iau din cînd în cînd model ».

« Lapati a luat un atelier de 1200 fr. şi găteşte să mai facă un tablou pentru muzeul nostru. El face bine că i se plăteşte, iar eu nu mai fac pentru ţeară şi o să mă silesc să te imitez trăind în străinătate. Şi pe urmă, dacă după moartea noastră, or avea trebuinţă de oevrurile noastre, să le cumpere de la străini. Aicia la Paris, romînii au făcutără o biserică în care eu fac *une Vierge*[1] şi Năstăseanu pe Is. Cristos ».

Theodor Aman îl roagă apoi să-i trimită un costum turcesc de femeie, care, cît va costa, tot atîţi bani va plăti din datoriile lui Iscovescu la Paris. « Şi aşa ne vom chitui ».

« Scrie-mi mai des Iscovescule, că scrisorile tale îmi fac plăcere. Şi zi-i lui Bolintineanu că de cînd s-a făcut turc, nu mai vrea să ştie de noi creştinii. Să-mi trimită şi mie poeziile lui . . . Nu mai am alte nuvele, decît, la 1855 să mă aştepţi la Constantinopol ».

Pe verso-ul acestei scrisori, Iscovescu notează că i-a răspuns la 15 noiembrie şi a mai trimes la Paris încă 400 fr. din care să-i cumpere printre altele, litografii de Raffet şi Albumul Valah al lui Bouquet. Răspunzînd la 26 noiembrie 1853, Aman se scuză de întîrzierea care e pricinuită de Grădişteanu: el primeşte scrisorile dar nu i le dă decît atunci cînd, întîmplător, îl întîlneşte.

La imputarea ce i se face că n-a avansat nişte bani într-un loc pentru Iscovescu, Aman îi răspunde: « dar de cînd ne giudeci milioneri ca să trîntim 100 fr. *à vue*[7]. De te-ai turcit pocăieşte-te şi aduţi aminte că cînd are cineva zece franci e bogat. Dar tu de cînd ai pus mîna în punga turcilor, ai uitat viaţa văpsitorilor de la Paris.

Cît pentru machete ţi-am scris şi acuma, aştept al tău răspuns. La revedere în Constantinopol peste un an şi giumătate, al tău amic sincer ».

La începutul lui decembrie 1853, Aman îi răspunde că a primit ultima scrisoare şi cei 400 franci pentru cumpărăturile pe care le-a şi făcut. « Cu toate astea, amice este foarte anevoie a face comisioane, dar pentru a ta amiciţie am pierdut vremea în plăcere ». În ceea ce priveşte aceste comisioane făcute la Goupil (mare negustor de materiale pentru pictori şi proprietar de săli de expoziţie) vedem că Aman i-a cumpărat un tratat de anatomie umană . . . » tot ce am găsit mai exact; pentru anatomie de cal este foarte nevoie a găsi ceva

---

[1] Nicolae L. Gerassi fost preşedinte la Curtea de Casaţie.

[2] Pictorul Moldoveanu este amintit şi într-o scrisoare din Manchester trimeasă de N. Golescu lui G. Grădişteanu la Paris (Col. G. Potra).

[3] George Creţeanu (1829—1887) şi-a făcut studiile în Franţa a fost magistrat la Curtea de Casaţie, ministru de Justiţie şi Culte, membru corespondent al al Academiei Romîne şi poet.

[4] Alfred Fichel, bun prieten cu Iscovescu şi Aman, căruia i-a dat un preţios concurs, mai tîrziu, la înzestrarea cu mulaje a Şcoalei de Arte Frumoase.

[5] Locuinţa lui Theodor Aman era în Rue Lafayette, nr. 3; este aşadar vorba de o vînzare la domiciliu.

[6] Fecioară

[7] « Pe loc ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

serios. Şi aşa am fost silit să le cumpăr vechi şi sînt şi gravate. Iată lista cumpărăturilor: « patru gravuri de Moissoneur et suite, 180 fr.; 20 litografii din *Voyage de Raffet*, 50 fr. 24 planşe din *Voyage de Bouquet*, 60 fr.; 2 planşe *Analyse synoptique du squelette de cheval*, 5 fr.; 5 tablouri de anatomie umană cu 4 fr. » Pentru toate acestea Theodor Aman a plătit 299 fr., la care se adaogă cheltuielile de transport, totalul însumînd 303 fr., iar restul de 97 fr. l-a oprit pentru alte comisioane.

În legătură cu o sumă primită mai înainte, Aman îi scrie cu oarecare maliţiozitate: « Am voit să iau banii de la Grădişteanul ca să plătesc ancadrorului, dar îmi pare că nu are, căci m-a refuzat zicînd ca să plătesc cu ce mi-o rămîne şi restul îmi plăteşte el. Mi se pare că el profitează de banii tăi, plătindu-şi datoriile. căci acuma nu este lesne să ne vie parale de acasă ». În continuare Aman îl întreabă pe Iscovescu: « Ce ai de gînd să faci cu toate acestea ce ai cumpărat căci sînt foarte curios să văd ce ţi-a mai trecut prin cap, că tu nu faci nimic fără un scop folositor.

Cît pentru Principurile Anatomice, mi-a părut foarte bine să văd că pe lîngă comerţ, încă nu ai uitat că trebuie să ne perfecţionăm. Eu nu fac decît studiuri, poate mai tîrziu să încep ceva ». În continuare îi spune: « Îţi trimet şi 6 litografii de ale mele, căci nu am avut mai multe tipărite, să le vinzi de vei putea cu zece franci fiecare, adică una 10 fr. Eu nu am făcut nici o procopseală cu ele; în ţară nu se vînd şi eu încă nu m-am plătit de Mouilleron[1]. De vei avea trebuinţă de mai multe scrie-mi ».

La rugămintea de a-i descrie caracterul pictorului Năstăseanu, Aman îi răspunde că îl vede foarte rar, fiindcă acesta este « puţin nebun ». Pe Lapaty l-a înjurat înaintea mai multor cunoscuţi şi amici, « iar acela a fost aşa de laş încît nu i-a cerut satisfacţie. Năstăseanu este foarte viguros şi nu se laudă decît cu pumnii înjurîndu-i pe toţi ».

Dintr-o ultimă scrisoare către Iscovescu, nedatată, dar scrisă probabil în pragul anului 1854, Aman se scuză că nu i-a putut face anumite copii de la Muzeul Luvru: « Pînă acum amice, n-am putut să mă ocup, dar pe viitor voi cerceta» fiindcă « sînt foarte ocupat căci am început să lucrez un tablou ce reprezentează Bătălia de la Oltenița. Eu, după cum ştii, îmi place a face sugeturi războinice. La 1848, fiind în ţară, am avut ocazia să studiez şi pe turci şi pe ruşi ». Şi pentru buna reuşită a acestei compoziţii istorice, cere o serie de preciziuni şi informaţii de la Iscovescu: « Aci am găsit costumele, dar am aflat că turcii, în loc de spenţer poartă tunică şi braţelete albe. Aşadar, te rog să faci bine să lucrezi pentru amicul tău două-trei zile. Adică să-mi trimiţi un soldat de infanterie de faţă şi de dos. Să le faci de pe natură şi trecîndu-le pe o hîrtie subţire să le colorezi foarte puţin, ca să ştiu ce coloare au. Nu te socoti că cer să-ţi pui toată vremea, că tu ştii că artiştii să înţeleg între dînşii. Figurile foarte mici, de un deget, să-mi faci asemenea şi « *le drapeau turc* »[2] căci îmi trebuie asemenea. Scrie-mi de puştile turceşti, sînt cu capsulă sau cu cremene? Cînd vei chema soldatul turc să pozeze, să-i zici să fie în costum de *campagne*[3]. De vei putea să-mi faci un croquiu *le drapeau russe*[4] mă vei îndatora. Tu cunoscînd pe serasquier[5] o să faci toate astea cu înlesnire. Te mai rog şi de un croquiu de comandant de infanterie asta să fie de faţă numai. Îţi făcui un desen de poza ce trebuie să-i dai şi să bagi de seamă mai mult la detaliuri, trecîndu-i asemenea o apă de văpseală. Să zici lui serasquier că eu am comandat cadru pentru portretul ce ai făcut şi de aceia pretind să-ţi înlesnească toate astea.

Pe lîngă acestea aştept şi poveţele tale. Tot ce mă contrariază mai mult este poziţia şi fortul Turtucaei care o să fiu silit să le acoper cu fumul tunurilor.

Să bagi de seamă ca soldatul să aibă sacul, gibernu şi tinicheaua de pus apă. Să ridici pantalonul unui soldat ca să văd ce formă are şosura; am să fac pe unii cu pantalonul sumes.

Aştept toate croquiurile cu nerăbdare. Eu am şi început pe pînză, căci ansamblu îl cunosc foarte bine ».

La 5 februarie 1854, Aman confirmă că a primit « cu mare plăcere şi renseinementurile ce mi-ai dat, mi-a slujit tare mult. Tabloul meu este foarte avansat şi cred în puţin să-l isprăvesc. Aşi fi foarte fericit să cunosc opinia ta mai nainte de a-l isprăvi, dar cum nu este putinţă, îmi pare destul de rău. Dacă ambasadorul de aici mă sfătuieşte să îl trimit Sultanului, atuncea o să te rog, să-l arangezi tu mai nainte şi totodată să-mi scrii opinia ta.

Nu pociu săţi trimit culorile cerute căci o să fii silit să plăteşti mult pentru nimic, aşa dar aştept o comandă mai importantă şi atunci îţi voi trimite şi măruntaele. Cărţile ce ai cerut nu sînt încă legate, dar cînd le va isprăvi, o să mi le aducă. În puţină vreme o să primeşti jurnalul *Siècle*. La novela ce mi-ai dat că ai

[1] Adolphe Mouilleron, (1820—1881), pictor şi celebru litograf parizian.
[2] Drapelul turcesc.
[3] Campanie.
[4] Drapelul rusesc.
[5] Ministrul de război al imperiului otoman.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vîndut 4 litografii, am mîncat 40 fr. din banii tăi, că mă aflam în necesitate ».

În legătură cu icoana « Maicii domnului », făcută pentru capela romînă, îi mulţumeşte pentru poveţele trimise, pe care le-a primit cu plăcere, şi recunoaşte, după cum ştie şi Iscovescu că, « nu e tare în sugeturi religioase ». Cu toate acestea icoana făcută a plăcut la mulţi şi a găsit admiratori. Singur Grădişteanu i-a criticat-o în scrisorile trimise. Acesta, după cum spune Aman, nu poate să-l sufere, fiindcă nu i-a făcut portretul şi pentru această pricină « mă încondeiază şi iubeşte pe Lapati de la care nu-l pretinde ».

Critica la care se referă o găsim într-adevăr formulată în epistola din 7 noiembrie 1853, unde Grădişteanu, după ce îl vesteşte că « s-a sînţit capela romînă », că Lapaty va face o icoană, şi Năstăseanu a făcut un Crist, critică « Madona » lui Aman, spunînd că « este proastă şi mi-a părut rău, pentru că aşteptam ceva mai bun de la Aman; dar ce să faci oamenilor. Se pierd singuri pentru că se lasă a se crede pe înşi-le de artişti perfecţi şi nu vor să mai înveţe, după ce au făcut cîte ceva şi le-au zis alţii că este bine. Crede-mă, iubite Iscovescule, Madona n-are nici o scînteie de dovadă că artistul îşi cunoaşte meseria . . . Ţi-am mai scris odată şi-ţi ziceam că n-ai face rău de a consilia pe Aman să nu se lase de a studia ».

*

Corespondenţa purtată între aceşti trei prieteni aruncă noi lumini asupra personalităţii lui Barbu Iscovescu şi Theodor Aman. Vedem că acesta din urmă are atîta încredere şi admiraţie în Iscovescu, încît nu numai că-i urmează sfaturile şi se supune judecăţii lui, dar îi încredinţează şi tablourile pentru ca să i le corecteze şi să le pună la punct. Cei doi pictori s-au ajutat frăţeşte în toate împrejurările. Aman îi face cu sîrguinţă şi chiar cu plăcere, orice cumpărături în legătură cu meseria (culori, rame, crochiuri, gravuri şi altele). La rîndul lui, Iscovescu înlesneşte lui Aman vînzarea lucrărilor sale în Turcia, şi îi trimite la Paris costume şi schiţe amănunţite după uniformele armatei turceşti, necesare unei bune documentări pentru tablourile istorice ale lui Aman.

În ceea ce priveşte opera lui Iscovescu, găsim menţionate unele lucrări despre a căror existenţă nu se ştia pînă acum: portretul lui Aman, al sultanului Abdul, al serasquierului imperiului otoman şi al protipendadei din Smirna.

Aflăm apoi că Barbu Iscovescu avea o fire cinstită, înreprinzătoare şi chiar aventuroasă; şi că, mai înainte de a se stabili în Turcia, a făcut un scurt popas în Grecia (la Atena poate, şi la Hio).

Se dovedeşte încă odată un lucru bine cunoscut. Anume, lipsa de înţelegere a conducătorilor Ţării Romîneşti faţă de artişti. Aman se plînge în mai multe rînduri că a fost lăsat luni de zile fără răspuns la oferta sa de vînzare a tabloului său, Ultima noapte a lui Mihai Viteazul; cît despre litografiile sale, ele nu au găsit cumpărător decît în Turcia.

În ciuda acestor neajunsuri, pricinuite de oficialitatea romînă, Theodor Aman rămîne un fiu devotat al ţării, şi prorocind că va veni ziua cînd ei « vor fi cei mai mari oameni în puţină vreme, căci Romînia o să înflorească şi artele o să aibă merit şi artiştii glorie », scrie lui Iscovescu că « trebuie să ne facem datoria către patrie ».

George Potra şi Barbu Brezianu

CATALOGUL ŞTIINŢIFIC AL LUCRĂRILOR LUI BARBU ISCOVESCU EXISTENTE ÎN PREZENT ÎN COLECŢIILE PUBLICE DE LA NOI

În legătură cu expoziţia retrospectivă Barbu Iscovescu, organizată în 1954 de Academia R.P.R. şi de Ministerul Culturii în cadrul Muzeului de artă al R.P.R. am considerat că publicarea unui catalog ştiinţific al operei sale nu este numai un omagiu adus acestui pictor şi luptător de la 1848, de la a cărui moarte s-au împlinit anul trecut o sută de ani, ci şi un lucru util şi binevenit pentru toţi cercetătorii artei romîneşti. Aceasta cu atît mai mult, cu cît credem că, printr-o analiză foarte atentă a lucrărilor prezentate la Expoziţie, ca şi a altor cîteva care nu au fost expuse, am putut aduce unele îmbunătăţiri şi completări încercărilor valoroase de catalogare şi cronologizare a lucrărilor lui Iscovescu, întreprinse anterior, încercări ce stau la baza catalogului pe care-l propunem în paginile ce urmează.

Nu vom insista aici asupra avatarurilor operei lui Barbu Iscovescu. Biografii lui s-au ocupat îndeajuns de aceasta. Ele sînt în orice caz o mărturie a neglijenţei şi incuriei care au domnit în trecut pe tărîmul păstrării şi valorificării moştenirii noastre artistice. Mai mult, ele dovedesc lipsa de înţelegere pentru ceea ce era cu adevărat înnoitor şi valoros în opera lui Iscovescu. Nu e nimic mai concludent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în această privință decît faptul că, după ce au fost aduse în țară, lucrările acestui pictor au zăcut în lada în care au fost trimise, timp de peste 10 ani de zile, pînă în 1865, cînd o comisie se ocupă în sfîrșit de repartizarea lor în colecțiile publice. Iar din marele număr de portrete de revoluționari, peisaje din țară și de peste hotare, schițe de compoziție inspirate din viața poporului, figuri de țărani romîni, chipuri de voevozi, în Pinacoteca din București nu au fost expuse — fapt simptomatic — decît copii după opere de clasici ai picturii executate de Iscovescu la Paris și cîteva studii ale sale după natură și după antic. Toate celelalte foarte numeroase lucrări au fost predate Bibliotecii centrale din București, unde, după cum se știe, s'au prăfuit într'o mapă care purta eticheta « lucrări netrebuitoare » și în cele din urmă s'au pierdut în marea lor majoritate. Lucrările păstrate în colecția Academiei — puține, dar oferind o imagine cuprinzătoare a activității și preocupărilor lui Iscovescu — alături de operele din colecția Muzeului de artă al R.P.R. și de alte cîteva lucrări care s'au păstrat în alte colecții — cum e cazul portretelor din colecția Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R. — ilustrează din plin calitățile și mai ales posibilitățile de dezvoltare pe care le'ar fi avut Iscovescu dacă nu s'ar fi stins prematur. Cuprinzînd aceste lucrări — dintre care unele nu au fost semnalate încă, în studiile de pînă acum — în catalogul nostru și publicînd to odată reproduceri după majoritatea operelor care n'au fost pînă astăzi reproduse, înțelegem să contribuim la cunoașterea și la prețuirea deplină și justă a acestui pictor care, alături de alți tovarăși de breaslă și de luptă, a oglindit în opera sa într'o măsură mult mai mare decît pînă la el, viața și năzuințele poporului nostru.

Catalogul pe care'l publicăm nu menționează decît operele care *se află astăzi* în colecțiile publice din țară. Cu privire la cele care au existat la Pinacoteca statului sau la alte instituții de stat, se pot găsi indicații în catalogul Pinacotecii[1] și în monografia redactată de Marin Nicolau. Se știe de asemenea că un foarte interesant album de costume vechi, desenate de Iscovescu, probabil pe linia preocupărilor sale scenografice și de pictor de istorie, a existat în posesia familiei Aman, fiind menționat în inventarul din 17 octombrie 1908 printre alte obiecte ale familiei[2].

Nădăjduim că timpul va mai scoate la iveală unele din lucrările dispărute ale lui Iscovescu, care vor întregi ceea ce știm și vor lămuri ceea ce presupunem despre el. În așteptarea lor, catalogul de față înregistrează cu maximum de rigurozitate și exactitate științifică de care am fost în stare, tot ceea ce ni s'a transmis pînă astăzi din opera lui Barbu Iscovescu, în care noi vedem un înaintaș de seamă al picturii romînești moderne.

PICTURI

1) *Portret de femeie*

Ulei pe pînză

I. 0,680 × L. 0,570

Semnat (cu cirilice) și datat jos dr.: Barbu 1841 (?).

Galeria Națională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 746); provine din col. Muzeului Toma Stelian

Reprodus în: Ionel Jianu, Pictorul revoluționar Barbu Iscovescu, București 1954

2) *Portretul lui Constantin Poenaru*

Ulei pe pînză

I. 0,350 × L.0,270

Semnat și datat în dreapta vertical: Barbu 1847

Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.

3) *Portretul lui Alexandru Poenaru*

Ulei pe carton

I. 0,160 × L. 0,125

Semnat jos st.: Iscovescu

Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.

4) *Bărbat scriind la masă*

Ulei pe pînză

I. 0,780 × L. 0,625

Semnat și datat jos dr.: Barbu 1847 (?)

Galeria Națională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 3089)

5) *Portret de femeie*

Ulei pe pînză lipită pe carton

I. 0,260 × L. 0,205

Semnat și datat vertical dr. mijloc: Barbu Iscovescu

Colecția Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.

6) *Portretul lui Iorgu Vernescu*

Ulei pe pînză

I. 0,425 × L. 0,305

Semnat și datat dr. vertical (zgîriat în pastă): Barbu I. 1848

Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.

[1] Catalog de tablouri, statue, desemnuri și aquarele din Pinacoteca din București, redigiat de P. Ionescu, București, 1878, ed. I, p. 17.

[2] Vezi: Radu Bogdan, Th. Aman, București, 1955, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7) *Portretul lui C. D. Aricescu*

Ulei pe pînză
I. 0,430 × L. 0,310
Semnat şi datat jos st.: Barbu 1848
Galeria naţională a Muzeului de Artă al R.P.R. (inv. 3791)

8) *Portretul lui Niţă Magheru*

Ulei pe pînză
I. 0,235 × L. 0,200
Semnat şi datat jos vertical dr.: Barbu Iscovescu 1848; în st. zgîriat în pastă: Mageru Niza.
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4084), provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, Pictorul Barbu Iscovescu (1816—1854), Bucureşti, 1940 (sub titlul greşit «Gheorghe Magheru») şi în: Ionel Jianu, Pictorul revoluţionar Barbu Iscovescu, Bucureşti 1954.

9) *Portretul lui Nicolae Golescu*

Ulei pe pînză
I. 0,300 × L. 0,235
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4089); provine din colecţia Academiei R.P.R.
Reprodus în: P. Constantinescu-Iaşi, Trei pictori romîni în revoluţia de la 1848, Bucureşti, 1948.

10) *Portret de bărbat în uniformă*

Ulei pe pînză
I. 0,370 × L. 0,285
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4092); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. sub titlul «Necunoscut în uniformă»

11) *Portret de bărbat*

Ulei pe pînză
I. 0,297 × L. 0,220
Semnat şi datat jos st. (zgîriat în pastă): Barbu 1848.
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4085); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. sub titlul «Necunoscut în haine civile» şi în: Ionel Jianu, op. cit. sub titlul «Portretul lui Petre Dobra», identificare ce ni separe greşită, dacă comparăm acest portret cu portretul sigur al lui Petre Dobra, în creion, executat de Iscovescu în Ardeal

12) *Portretul lui Simeon Balint*

Ulei pe pînză
I. 0,280 × L. 0,220
Datat în cadrul inscripţiei de pe latura din dreapta: Simeon Balintu Preotu de la Rosia abrudului 1848.
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4086); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. şi în: Ionel Jianu, op. cit.

13) *Portretul lui Ioan Butteanu*

Ulei pe pînză
I. 0,297 × L. 0,220
Datat în cadrul inscripţiei de pe latura din dreapta: Ioane Butteanu, din Funtana Cornului, un duce al Romînilor, 1848
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4091); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. şi în: Ionel Jianu, op. cit.

14) *Portretul lui Nicolae Solomon*

Ulei pe pînză
I. 0,375 × L. 0,310
Inscripţie pe latura din dreapta: Nicolae Solomon . . . (indescifrabil)
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4090); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. şi în: Ionel Jianu, op. cit.

15) *Portretul protopresbiterului Pavel Stamatovici*

Ulei pe pînză
I. 0,360 × L. 0,280
Pe latura din dr. (cu cirilice): Paveli Stamatovici protopresbiter Novosadski
Galeria naţională a Muzelui de artă al R.P.R. (inv. 4093); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit.

16) *Portretul lui Avram Iancu*

Ulei pe pînză
I. 0,375 × L. 0,280
Datat în cadrul inscripţiei de pe latura din dr.: Avram Iancu de la Vidra, Prefect aurar gen. 1849
Galeria naţională a Muz. de artă al R.P.R. (inv. 4088); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit., în P. Constantinescu-Iaşi, op. cit. şi în: Ionel Jianu, op. cit.

17) *Copie după «Logodna madonei» de N. Poussin*

Ulei pe pînză lipită pe carton
I. 0,230 × L. 0,355
Muzeul Banatului — Timişoara (inv. 90); provine din col. Ministerului Instrucţiunii şi Cultelor

18) *Copie după «Triumful Junonei» de Rubens*

Ulei pe pînză
I. 0,305 × L. 0,540
Muzeul Banatului — Timişoara; Provine din col. Ministerului Instrucţiunii şi Cultelor

19) *Autoportret*

Ulei pe pînză
I. 0,250 × L. 0,200
Galeria naţională a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 4087); provine din col. Academiei R.P.R.
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit.; în P. Constantinescu-Iaşi, op. cit şi în: Ionel Jianu, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul lui Alexandru Poenaru (Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.)

GRAFICĂ*

1) *Vedere din Hallstadt (Austria)*

Desen în creion
I. 0,271 × L. 0,176
Jos. st. cu creionul: Hallstadt
Reprodus în: Ionel Jianu, op, cit.

2) *Capela Sf. Ana din Gmunden*

Desen în creion
I. 0,272 × L. 0,178
Inscripție, jos spre dr. cu creionul: St. Annen-Capelle in Gmunden
Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit., sub titlul «Peisaj din Gmunden»

3) *Castelul din Persenbeug*

Desen în creion
I. 0,174 × L. 0,270
Jos dr., cu creionul: Persenbeug

4) *Biserica din Mauthausen pe Dunăre*

Desen în creion
I. 0,176 × L. 0,271
Jos în mijloc, cu creionul: Kirche zu Mathausen (sic) an der Donau

5) *Portretul lui Gherasim Olarescu Chierna*

Desen în creion
I. 0,165 × L. 0,116

* Cu excepția lucrărilor de la numerele 33, 34, 40—43 și 44, toate lucrările de grafică cuprinse în acest catalog fac parte din colecția Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. și provin de la fosta Bibliotecă centrală din București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul lui Constantin Poenaru (Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.

Semnat și datat jos dr., cu creionul 1/5 845 Isko. De altă mînă (poate a portretizatului), jos, st., cu cerneală: Gerasim Olaresku Chierna din Lugos, născut la 1806 în Bateftyi

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

6) *Intrarea lui Mihai Viteazu în Alba Iulia*

Desen în peniță pe hîrtie

Semnat și datat jos în mijloc cu cerneală neagră: Vienn, E. B. Izkovicz, 1847.

7) *Portretul pictorului Mateescu*

Desen în creion

I. 0,162 × L. 0,129

Sub desen, cu cerneală, în cirilice (de tranziție): P. Mateescu, născut 1825 în Tutana (inscripție poate a celui portretizat, mai ales că numele este scris ca o semnătură)

Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit., sub titlul greșit «Th. Mateescu» și cu titlul corect, în G. Oprescu, «Grafica romînească în sec. XIX», vol. I

8) *Foaie de schițe cu patru vederi din Craiova*

a) sus st.: Hanul nemțesc din Craiova (potrivit indicației de sub desen, jos, dr., scrisă cu cirilice: Craiova Hano Nemțesc)

I. 0,105 × L. 0,100

Reprodus separat în: Ionel Jianu, op. cit.

b) sus dr.: Ulița veche din Craiova (potrivit indicației de sub desen, jos st., scrisă cu cirilice: ulița veche)

I. 0,137 × L. 0,190

Reprodus separat în: D. Lucia Dracopol Ispir «Clasicismul în pictura romînească», sub titlul greșit «Bărăția veche», și în Ionel Jianu, op. cit., cu titlul corect. Marin Nicolau îl citează cu un titlu greșit: «Poșta veche».

c) Peisaj din Craiova

I. 0,115 × L. 0,175

Reprodus separat în: Ionel Jianu, op. cit. În: Marin Nicolau, op. cit., este citat cu titlul «Ulița spre Sf. Dumitru»

d) Biserica Sf. Dumitru din Craiova

I. 0,138 × L. 0,185

Reprodus separat în: Ionel Jianu, op. cit.

Desene în creion.

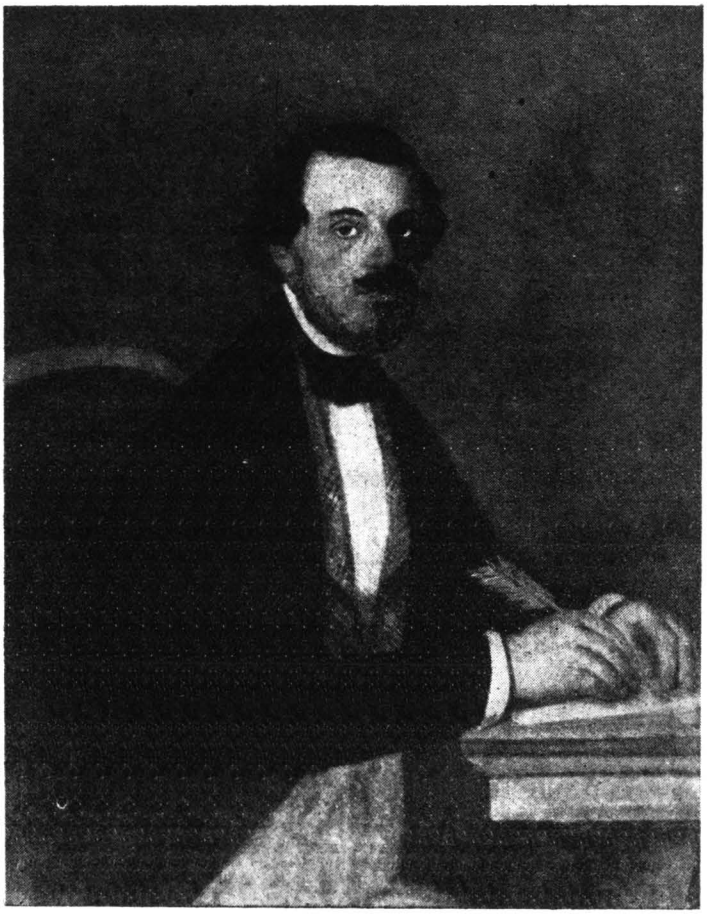
Foaia întreagă: I, 0,390 × L. 0,290

9) *Foaie de schițe cu trei peisaje*

(singurul lucrat fiind cel de sus, celelalte două fiind lăsate în stadiul de notații foarte sumare)

a) sus: Stradă din Craiova (potrivit indicației de jos dr.: Crajova 1847)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bărbat scriind la masă (Galeria națională)

I. 0,162 × L. 0,285

Reprodus separat în: Ionel Jianu, op. cit.: citat de Marin Nicolau, în op. cit., cu titlul « Răspîntie de uliţe »,

b) mijloc şi jos: vederi panoramice de oraş (sub cea din mijloc, reprezentînd podul de peste Olt, în st.: Slatina)

Desene în creion

Foaia întreagă: I. 0,385 × L. 0,285

10) *Foaie cu două schiţe*

(foarte sumare)

a) sus dr.: perspectivă de stradă

I. 0,160 × L. 0,290

Intitulat în: Marin Nicolau, op. cit., « Vedere din Bucureşti »

b) dedesubt în stînga: « Ţăran sprijinîndu-se în sapă »

I. 0,230 × L. 0,100

Desene în creion. Foaia întreagă: I. 0,390 × L. 0,290

11) *Foaie cu trei schiţe*

a) în stînga: Tabără în cîmp

L. 0,233

În: Marin Nicolau, op. cit., intitulat: « Repaus după masă în cîmp »; după steagul din planul al doilea, presupunem că e vorba de o adunare de oameni în legătură cu revoluţia de la 1848

b) în dreapta, unul sub altul: două studii de ţărani, olteni după port, aşezaţi în poziţii diferite, pe pămînt, mîncînd: desigur în legătură cu schiţa de compoziţie din dreapta

Reproduse în: Marin Nicolau, op. cit., sub titlu « Bătrîni în repaus »

Desene în creion. Foaia întreagă: I. 0,292 × L. 0,398.

12) *Ciobănaş cu fluier*

Desen în creion

I. 0,243 × L. 0,160

13) *Foaie cu opt schiţe*

Vederi de oraşe şi sate din Oltenia, Muntenia şi Ardeal

a) rîndul 1 st.: Vedere de sat

I. 0,090 × L. 0,185

jos spre st.: (după Marin Nicolau) Balş 1847. Lectura ni se pare însă îndoielnică

b) rîndul 1 dr.: Vedere de sat.

I. 0,096 × L. 0,104

c) rîndul 2 st.: Sighişoara

I. 0,085 × L. 0,129

jos st.: Schäsburg

d) rîndul 2 mijloc: Deva

I. 0,085 × L. 0,065

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portret de femeie (Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.)

e) rîndul 2 dr.: Sf. Gheorghe
I. 0,074 × L. 0,95
jos dr.: St. George
f) rîndul 3 st.: Predeal
I. 0,087 × L. 0,080
jos, st.: Predeal
g) rîndul 3 mijloc: Sibiu
I. 0,087 × L. 0,137
jos dr.: Hermanstadt
h) rîndul 3 dr.: Turnu Roșu
I. 0,087 × L. 0,072
jos, st.: Turm Rosin
Desene în creion
Foaia întreagă: I. 0,386 × L 0,289

14) *Portretul Zincăi Golescu*

Desen în creion
I. 0,386 × L. 0,283
Sub desen, cu creionul (nu de mîna lui Iscovescu): Zinca Goleasca

15) *Peisaj cu stînci*

Desen în creion acuarelat, cu urme de guașă, pe hîrtie gălbuie
I. 0,209 × L. 0,273
În: Marin Nicolau, op. cit., este intitulat, nu știm de ce, « Atmosferă de primăvară »

16) *Portretul lui Petre Dobra*

Desen în creion pe hîrtie verde
I. 0,395 × L. 0,246
Sub desen, inscripție (nu de mîna lui Iscovescu): Petre Dobra Prefectu de la Zlatna
Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit

17) *Portretul lui Adam Balint*

Desen în creion
I. 0,265 × L. 0,172
Sub desen, inscripția (nu de mîna lui Iscovescu): Adam Ballintu Aide de Camp și Perceptur Imperetesc Hatze (g)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Portretul lui C.D. Aricescu Ulei (Muzeul de artă al R.P.R.)

Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit., cu titlul greşit: « Const. D. Kypra », în: Ionel Jianu, op. cit.

18) *Portretul poetului Dimitrie Bolintineanu*

Desen în creion

I. 0,176 × L. 0,185

Datat în cadrul inscripţiei cu creionul jos dr.: Demetre Bolintineanu Semlin 8/3 1849

Reprodus în: Ionel Jianu, op, cit.

19) *Portretul lui Constantin D. Kypra*

Desen în creion

I. 0,284 × L. 0,195

Datat în cadrul inscripţiei, scrisă cu litere gotice, jos în st.: der freund Const. D. Kypra în Semlin 1849 in Syrmien (data scrisă de altă mînă decît restul inscripţiei)

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

Obs.: în colţul de jos st. se vede un fragment de inscripţie şi data 1848, în legătură probabil cu vreun alt desen, care se găsea pe foaie şi care a fost rupt ulterior.

20) *Plăieş romîn din Banat*

Desen în creion pe hîrtie gălbuie

I. 0,285 × L. 0,165

Jos mijloc, cu creionul: Romun pleiasiu din Banat

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

21) *Portretul lui Milivoj Petrovici, comandant sîrb*

Desen în creion

I. 0,227 × L. 0,171

Sub desen, cu creion şi cerneală: Milivoj Petrovici Major, Komandant Artilerie und Adjutant beim General Knidjanin, in Krieg Serben gegen Madjaren

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit

22) *Portretele lui Milan Kralievici şi Radosav Popovici*

Desene în creion

Foaia întreagă I. 0,160 × L. 0,286

Sub portretul din st. (cu cirilice): Milan Kralievici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sub cel din dreapta (tot cu cirilice): Adjutant II[oo] bata liona porucic Radosav Popovici

Reproduse în: Ionel Jianu, op. cit

23) *Portretele lui Jivko N. Dobriciuc, Gruiţa Mişkovici, Petar Raiţi şi Stanoilo Petrovici*

Desene în creion

Foaia întreagă: I. 0,387 × L. 0,285

Inscripţii: în dreptul portretelor cu creionul, vertical cu litere cursive slave: Porucic Petar Raiţi incesstv . . . (st. jos) Maior Stanoilo Petrovici (dr. jos): Gruiţa Mişcovici Narodnii Podporucic . . . (dr. sus): Jivko N. Dobriciuc, Komandant stana (st. sus)

Obs.: inscripţiile sînt de mîini diferite, probabil semnături ale celor portretizaţi.

Reprodusă în: Marin Nicolau, op. cit. pl. XIV (pagina întreagă), iar în: Ionel Jianu, op. cit. numai portretul maiorului Stanoilo Petrovici (din dr. jos)

24) *Portretul unui comandant sîrb*

Desen în creion

I. 0,390 × L. 0,282

Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit., pl. XIV: indicat în aceeaşi lucrare la p. 92, ca fiind portretul generalului «Knidijanici» (de fapt Knidjanin, potrivit inscripţiei de pe portretul lui Milivoj Petrovici, presupunere cu totul arbitrară

25) *Portretele revoluţionarilor sîrbi Radovan Petrovici, Tasi Ivanovici, Petko Davidovici şi Arsenie Stefanovici*

Desene în creion

Foaia întreagă: I. 0,390 × L. 0,283

Sub portretul din stînga sus, cu litere slave cursive: Nacealnik okrujia kruşevacikoi Major kavaler Radovan Petrovici; lateral în dreapta portretului din dreapta sus: Nacealnik aracişluka Tasi Ivanovici; lateral în st. portretului din stînga jos: Kapitan Petko Davidovici Trnogorat; jos sub portretul din dreapta jos: Arsenie Stefanovici laitnant voev[od]

Obs.: Inscripţiile sînt de mîini diferite, probabil semnături ale celor portretizaţi

Reprodusă în: Marin Nicolau, op cit., pl. XII

26) *Autoportret*

Desen în creion

I. 0,166 × L. 0,185

Obs.: Împotriva părerii lui Marin Nicolau, considerăm că există suficiente asemănări între acest portret şi autoportretul în ulei, care justifică indicaţia din susul paginii

27) *Portretul lui Mihai Viteazul*

(după gravura lui Egidius Sadeler)

Desen în creion

I. 0,307 × L. 0,238

28) *Portretul domnitorului Gheorghe Ştefan*

(după gravura lui Giovanni Paolo Bianchi care reproduce lucrarea lui Adriaen van Bloemen)

Desen în creion

I. 0,310 × L. 0,239

Sub portret, cu creionul: Stefano Giorgizza principe di Moldavia din Bibliotheca Naţionale din Paris.

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit

29) *Portretul domnitorului Constantin Şerban*

(după gravura lui Giovanni Paolo Bianchi)

Desen în creion

I. 0,322 × L. 0,234

Sub portret, cu creionul: Constantin Serbano principe di Valachia

Reprodus în: Ionel Jianu, op, cit.

30) *Portretul domnitorului Matei Basarab*

(după gravura lui Marco Boschini)

Desen în creion şi estompă

I. 1,0322 × L. 0,243

31) *Portretul domnitorului Constantin Mavrocordat*

(după gravura lui Gilles Edme Petit)

Desen în creion

I. 0,319 × L. 0,243

Semnat jos st. cu creionul: Iscovesco. Sub portret; Constantino Mavro-Cordatus utrisque Vala & Moldavi principes; mai jos, st. lîngă semnătură: gr[ave] p[ar]. Petit Paris

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

32) *Fiul lui Andrei III, regele Ungariei*

Copie după o gravură veche

Desen în creion

I. 0,234 × L. 0,154

Jos dr., cu creionul: Marcq de Hongrie fils d'Andrei III roi d' hongrie

33) *Attila, regele Ungariei*

(Copie după o gravură veche)

Desen în creion

I. 0,170 × L. 0,100

Jos st., cu creionul: Atila, rex Hongari [ae], Medorum, Dacorom, Metus orbis, flagelum Dei

Secţia de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.; provine de la Muzeul Toma Stelian

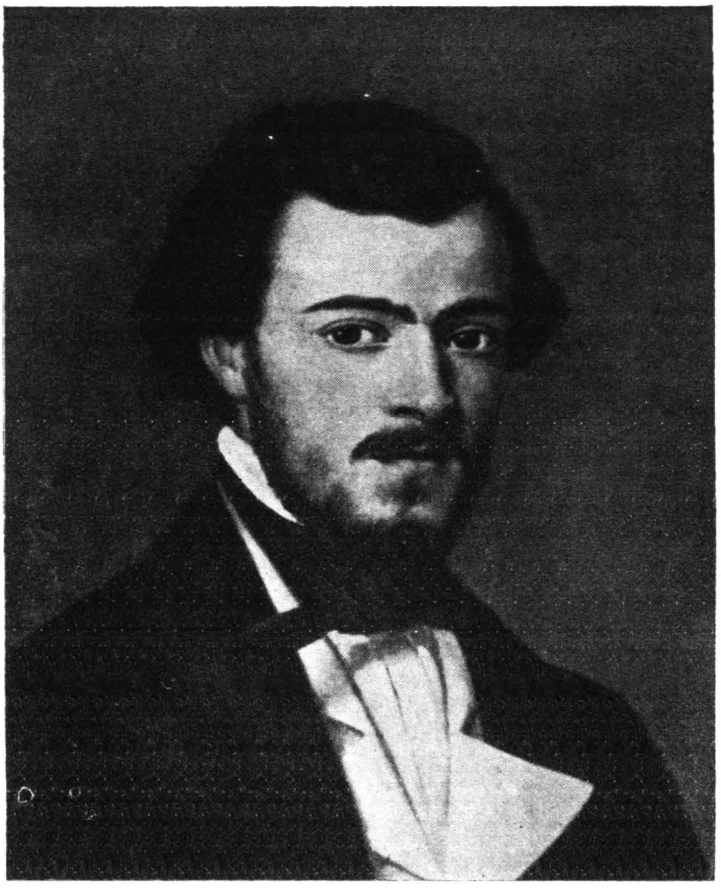
34) *Henric III, dux Hungariae*

Copie după o gravură veche

Desen în creion

I. 0,170 × L. 0,100

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portretul lui Iorgu Vernescu (Col. Federației comunităților evreești (mozaice) din R.P.R.)

Semnat jos dr: B. Isco. jos st. cu creionul: dux Hungari[ae] Henri III

Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.; provine de la Muzeul Toma Stelian

35) *Desen după plafonul bisericii Val de Grace*

(pictat de Pierre Mignard)

Desen în peniță și laviu

I. 0,600 × L. 0,400

Semnat jos dr.: Isco. Pe marginea desenului, cu tuș: P. Mignard pinxit au val de Grace a Paris, dessiné d'Isco. De jur împrejur patru inscripții cu citate din Biblie în latinește

Reprodus în G. Oprescu, « Grafica romînească în sec. XIX », vol. I

36) « *Lyon, l'île Barbe* »

Desen pe hîrtie gri în cărbune și cretă

I. 0,190 × L. 0,263

Datat jos st.: 4/8 52; tot în st. (nu de mîna artistului): Lyon l'île Barbe

Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. și în Ionel Jianu, op. cit.

37) *Geamie din Kemarly*

Desen în creion

I. 0,200 × L. 0,283

Datat jos în st. spre mijloc: Kemarly 1853

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

38) *Turcoaice pe malul apei*

Acuarelă și guașă

I. 0,184 × L. 0,245

Reprodus în: Marin Nicolau, op. cit. sub titlu « Turcoaice stînd pe covor »

39) *Cazarma lui Daud Pașa*

Desen în creion

I. 0,286 × L. 0,330

Datat în cadrul inscripției de jos st.: Caserne de Daud Pacha 27 Mai 854

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit., sub titlul « Cazarma lui David Pașa »; titlul a fost citit la fel și de Marin Nicolau în op. cit

40) *Schiță după o compoziție*

Probabil după Poussin

Desen în peniță și laviu

I. 0,097 × L. 0,122

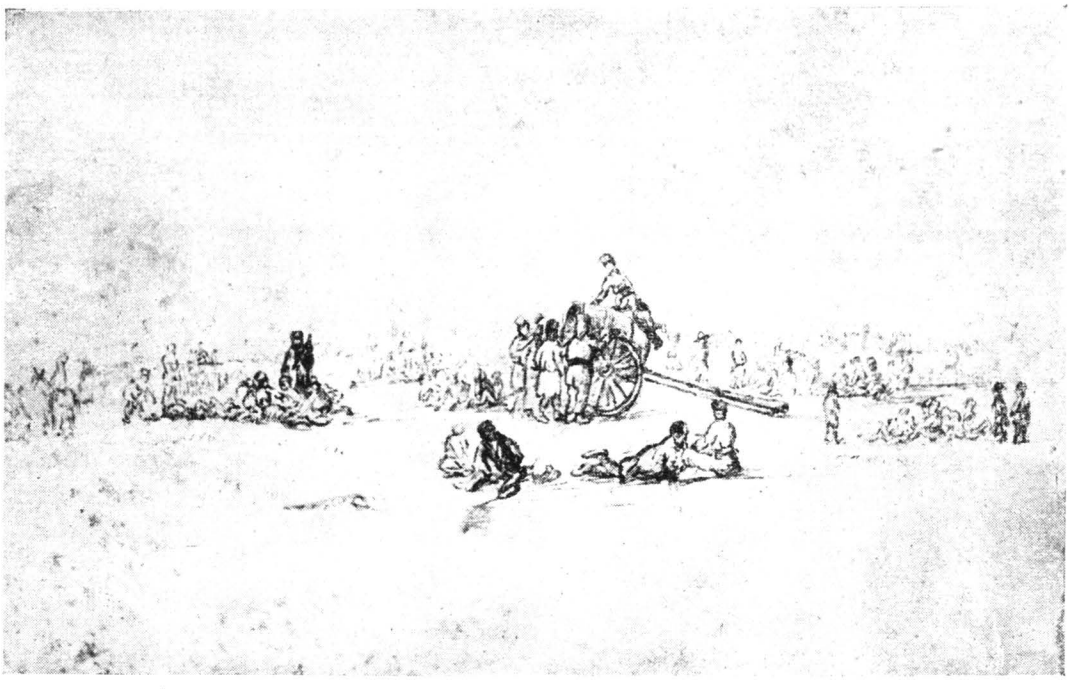
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Avram Iancu. Heliogravură (Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.)

Barbu Iscovescu — Mihai Viteazul (copie după gravura lui Egidius Sadeler) (Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vedere de sat (Balș?) (Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.)



Tabăra în cîmp (Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Semnat și datat jos dr.: B. I. 854

Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 3728)

Reprodusă în: Ionel Jianu, op. cit

41) *Detaliu al aceleiași compoziții*

Grupul din fund centru

Desen în peniță și laviu

I. 0,096 × L. 0,116

Semnat jos dr.; B.I. 854

Secția de grafică a Muzeului de artă R.P.R. (inv. 3729)

42) *Detaliu al aceleiași compoziții (grupul din stînga)*

Desen în peniță și laviu

I. 0,097 × L. 0,120

Semnat și datat jos mijloc: B.I. 854

Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R. (inv. 3730)

Reprodus în: Ionel Jianu, op. cit.

43) *Detaliu al aceleiași compoziții*

Grupul din dreapta

Desen în peniță și laviu

I. 0,097 L. 0,118

Semnat și datat jos mijloc: B. Iscovescu 1854

Secția de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. (inv. 3731)

44) *Les défenseurs de la nationalité romaine en Transilvanie 1848—49*

Litografie pe hîrtie, executată de Lith. Fourquemin, r. Maçon 6, Paris

I. 0,400 × L. 0,500

Semnată jos st.; E.B. Iscovescu

Conține 5 portrete ale capilor revoluției din Ardeal de la 1848—49: « Av. Ianco » în centru[1], « J. Butteanu » în colțul din st. sus. « S. Balint » în colțul din st. jos, « P. Dobra» în colțul din st. sus și « N. Solomon » în colțul din dr. jos. Litografia e încadrată de un chenar de lujeri, avînd în colțuri portretele altor revoluționari: Torco Archipreot; C. Roman Prefect; Batraniano Prefect; Moldovano Archipreot, și alternînd pe laturile de sus și de jos cu vederi din principalele localități ale răscoalei: sus, Sigiso (Sighișoara), Sibini, Deva; jos, Roșia, Abrud, Kămpeni

Muzeul Brukenthal — Sibiu; provine din col. Muzeului Astra — Sibiu

Reprodusă în: Ionel Jianu, op. cit.

MIRCEA POPESCU

GRIGORESCU LA SALONUL OFICIAL DIN PARIS ÎN 1877

Este cunoscut că pictorul N. Grigorescu a expus pentru prima oară la Salonul Oficial din Paris, în 1868, un tablou reprezentînd o tînără țigancă[2]. În 1869 a expus alte două tablouri. După această dată îl mai întîlnim abia în 1880, cu faimosul tablou « Ovrei cu gîsca ». S-ar părea (și aceasta reiese din cele mai atente cercetări ale vieții marelui pictor[3],) că în perioada de 11 ani dintre datele de mai sus, Grigorescu n-a mai apărut în cadrul Salonului.

Date noi ne permit însă să dovedim că Grigorescu a expus la Salon și în 1877; participarea lui a fost înconjurată însă de oarecare mister, ceea ce ne face să consemnăm faptul și să încercăm a-l explica.

Într-adevăr, în catalogul Salonului din 1877, găsim sub nr. 721 următoarea mențiune: « Dio (Nicolas), né à Bukarest, Boulevard de Clichy 1. « Juif moldave ». (Appartient à M.G. de Belio[4]) ».

Sub acest străveziu pseudonim este ușor să-l ghicim pe Grigorescu. Numele de botez, locul nașterii, originea proprietarului tabloului, subiectul lucrării, totul pledează pentru identitatea Dio = Grigorescu. Se știe că Grigorescu, expunînd în 1865, și-a declarat ca loc de naștere orașul București, înțelegînd desigur să simplifice lucrurile și să-și afirme numai calitatea de romîn, ca bucureștean. Dio procedează la fel. În 1877, Grigorescu făcuse de cîțiva ani cunoștință cu celebrele modele moldo-

[1] Avram Iancu a fost înfățișat de B. Iscovescu în două atitudini: aceea din portretul în ulei, care a fost reprodusă și în heliogravură (vezi volumul « Simion Balint, viața și luptele lui în munții Apuseni ai Ardealului 1848—49 » p. 33), și aceea în care ne apare în această litografie (cu brațul drept pe țeava unui tun și ținînd în mîna stîngă sabia) și în heliogravură (numai cu chipul lui Avram Iancu), executată la heliotipia fraților Schuller în Orăștie « după tabloul de B. Iscovescu, Paris 1850 », (adică după litografia « Les defenseurs de la nationalité roumaine en Transilvanie »).

[2] G. Oprescu, Pictura romînească în secolul XIX. Fund. p. lit. și artă, București 1943 ed. a II-a, p. 166.

[3] G. Oprescu, Corespondența lui N. Grigorescu, Analecta II, București. 1944.

[4] Explication des ouvrages de peinture, sculpture, arhitecture, gravure et litographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs Elysées le 1 Mai 1877. Paris, Imprimerie Nationale 1877.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

venești și galițiene. În sfîrșit, doctorul Belu era un cunoscut colecționar și sprijinitor al artiș-tilor.

Dar pe deasupra acestor elemente de valoare relativă, dovada definitivă că Dio era Grigorescu, ne-o dă o informație din țară. Un cronicar anonim descriind [1] aspecte de la expoziția din Paris, regretă lipsa lui Grigorescu dintre expozanții din acel an 1878, cu atît mai mult, cu cît în anul precedent 1877, Grigo-rescu expusese — cităm — « . . . un portret de ovrei, dar și pe acela sub pseudonim, *d'asco* îmi pare ». Autorul reportajului (probabil Pantazi Ghica) reda eronat pseudonimul, dar știa bine că Grigorescu expusese sub un nume de împrumut.

Asupra motivelor care au împins pe marele pictor, atunci în plinătatea puterii sale de creație, să se travestească astfel, se pot face numai presupuneri. Cea mai plauzibilă este că Grigorescu fusese refuzat, sau că se temea să nu fie refuzat la Salon, așa cum se întîmplase și cu alți mari pictori ca Millet, Courbet și alții. Pentru a nu se expune unei lovituri neme-ritate, se poate crede că Grigorescu încerca această cale ocolită spre a-și dovedi meritele, un mod de reacție de altfel destul de des întîlnit.

În ce privește tabloul însuși — evreul moldovean — numai cunoașterea în amănunt a succesiunii doctorului Belu ar putea lămuri soarta lui. Noi ne mulțumim să notăm că în ianuarie 1878 existau la secția de pinacotecă a Muzeului Național din București, următoarele trei opere ale lui Grigorescu, așa cum reiese dintr-o cronică din acea vreme [2]: « O seară » (poate un apus de soare la Barbizon), « Neamțul vînător » (desigur paznicul de la Chailly), și « Ovreiul », care ar putea fi cel numit « cu caftan ».

N. VĂTĂMANU

DATE NOI ASUPRA VIEȚII ȘI OPEREI PICTORULUI ELLIESCU

Elliescu este unul din pictorii romîni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea despre care, pînă în ultimul timp, nu se cunoșteau decît foarte puține date.

Astfel, se bănuia că pictorul s-a născut la Craiova, în anul 1850 sau 1851, că, în vîrstă de aproape 20 de ani, în 1870, l-a însoțit pe Matei Millo în turneul pe care acesta l-a întreprins fin Transilvania. Opt ani mai tîrziu, în 1878, nind bolnav de piept, Elliescu se afla la Bienne, îu Elveția, de unde scr a că sănătatea sa este îbnă si că are mulți amatori pentru portrete. Dintr-un izvor nemenționat, să dădea anul 1889 drept dată a morții pictorului. În orice caz, este data ultimului tablou cunoscut nouă. Opera artistului era încă mai puțin cunoscută decît biografia sa.

Cele șase portrete, de mici dimensiuni, reprezentîndu-l pe Matei Millo în diferite roluri în care juca e (Muzeul din Craiova), portretele Mariei și al generalului Carp (Galeria Națională București), portretul lui Alexandru Cladec, apoi « Puii de găină », o replică după Anton Chladek (Muzeul din Craiova) și tabloul intitulat « Barbu Lăutarul » erau singurele lucrări cunoscute ale pictorului. Acest ultim tablou a figurat în anul 1927 la « Expoziția retrospectivă a picturii romînești », organizată în sălile Ateneului Romîn.

Cercetările făcute în ultimul timp în cadrul Institutului de istoria artei au avut drept rezultat îmbogățirea cunoștințelor noastre asupra pictorului, cît și verificarea datelor existente.

Totodată, catalogul operelor sale s-a îmbogățit, ajungînd să însumeze un număr de peste 45 de lucrări, aparținînd diferitelor genuri.

În urma cercetărilor de arhivă, s-a putut stabili cu certitudine data nașterii lui Elliescu. În condica din anul 1850, a Bisericii Brîndușa din Craiova, este menționată nașterea acestui fiu al preotului Ilie, paroh al bisericii, și al Mariei, soția acestuia. Naș, i-a fost « Dumneaei Safta Argetoianca », fapt care poate explica legăturile de mai tîrziu ale pictorului cu protipendada orașului, din care-și va recruta o parte din clientelă.

Călătoria pe care pictorul o întreprinde în 1870 în Transilvania, făcînd parte din trupa lui Matei Millo, ne este astăzi în amănunțime cunoscută. Turneul ține din mai pînă în sep-tembrie, trupa străbătînd orașele Brașov, Sibiu, Cluj, Orăștie, Arad, Lugoj și Oravița. Înainte de întoarcerea la București, trupa dă cîteva spectacole și la Craiova. Din ziarele epocii aflăm că Elliescu reda « cu măiestrie » [3] în cadrul spectacolelor date de Millo, . . . « naivi

[1] « Telegraful » din 10 august 1878.
[2] « Telegraful » din 17 ianuarie 1878, Revistă artistică semnată de Const. D. Ștefănescu.
[3] « Albina » din 17/29 septembrie 1870.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

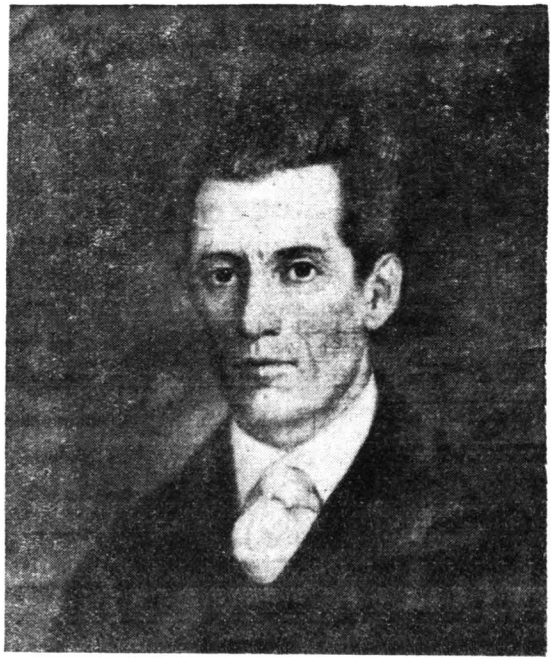
tatea și nestatornicia junilor boieri provinciali »[1] Cronicarul mai arată în continuare, cu un aer de nemulțumire, că Elliescu avea « o voce prea înaltă ».

Alexandru Cladec, prietenul și colegul de atelier al lui Elliescu are un fiu care-și amintește că pictorul, după întoarcerea din Elveția, s-a stabilit la București, unde a închiriat o locuință în str. Smîrdan. Casa avea o vitrină la stradă, unde pictorul expunea lucrările executate. Acest mijloc de a-și face cunoscută opera era foarte răspîndit în rîndul artiștilor vremii.

Portretul lui Alexandru Cladec
(ulei, 1881)

Din tablourile de Elliescu pe care le cunoaștem, se vede că el a atacat diferite genuri ca, de pildă, portretul, compoziția, scena de gen, peisajul și natura moartă. Însă, dintre lucrările sale cele mai realizate, portretele ocupă primul loc.

La Craiova se găsește un portret reprezentînd o femeie în picioare, purtînd o rochie gri și ținînd un cățel în lesă. Tabloul prezintă o unitate cromatică, fiind menținut într-o gamă de griuri — de la griul albicios pînă la cenușiul intens, cu reflexe metalice. Calitățile de redare a materialului, desenul corect și o ușoară nuanță de umor, fac din acest tablou o lucrare cu vădite calități. Portretul lui Costache Dimitriade, tatăl Aristizzei Romanescu (Muzeul Teatrului Național din București) înfățișează bustul unui personaj văzut din față, scăldat într-o lumină difuză, Pictorul nu izbutește însă să redea decît o simplă asemănare fizică, neridicîndu-se la individualizarea psihologică. Din portretele cunoscute nouă, poate cel mai realizat este cel care-l reprezintă pe Alexandru Cladec[2], fiul lui Anton Chladek, pictorul în al cărui atelier și-a făcut Elliescu ucenicia. Acest portret nu se limitează la o simplă construcție grafică. Relieful figurii nu se reduce la o « carnație » de culoare, pe un schelet de conture, ci este un relief obținut printr-o valorație justă, prin interferența planurilor. Lumina caldă, ce cade mai mult din partea stîngă, învăluie aproape în întregime figura și topește desenul, redînd plastic volumele. Corectitudinea imaginii, blîndețea care se revarsă din ochii personajului, dozarea justă a luminii, ca și tușa largă și sigură care lasă impresia unei producții spontane, ne dau o idee despre posibilitățile lui Elliescu.



Portretul lui Costache Dimitriade
(ulei)

Vorbind despre Elliescu portretist, nu trebuie să omitem seria de tablouri reprezentînd pe marele actor Matei Millo interpretînd diverse personaje din piesele repertoriului său. Aceste lucrări sînt printre primele portrete de teatru din pictura romînească. Desenul, mai mult sau mai puțin corect, pierde din defectele

[1] « Gazeta Transilvaniei », 1870, nr. 41.
[2] Alexandru Cladec a renunțat la ortografia cehă a numelui său de familie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale sub o culoare îndeajuns de nutrită ca pastă și corect pusă. Totodată, interesul documentar face să fim reținuți de aceste portrete.

Pictorul a fost atras și de tematica țărănească, reprezentînd în dese rînduri tipuri de

Personajele sînt văzute mai mult static, iar peisajul și costumele nu sugerează culoarea locală. Totuși, lucrarea în ansamblul ei este bine compusă, și lumina, destul de teatral dirijată, pune accentele corect.

Matei Millo într-un rol

(ulei)

țărănce. La Craiova, într-o colecție particulară, se află un tablou care înfățișează o țărancă tînără, în picioare, rezemată de un copac. Tabloul este academic și calitățile cu care este redat peisajul se pierd sub lumina dulceagă care învăluie toată scena. În același fel înțelege artistul să trateze și un tablou intitulat « Țărancă țesînd la război ». Tot la Craiova se află o lucrare de mari dimensiuni, reprezentînd ilustrarea unui « basm din 1001 de nopți ».

În peisaj, ca și în natura moartă, Elliescu se concentrează asupra redării materialului, căutînd că individualizeze fiecare obiect prin specificul naturii sale. Acest interes apare clar în grija pe care o pune pictorul în reprezentarea puilor de găină, din tabloul amintit (« Puii de găină » din Muzeul din Craiova).

Dacă privim opera lui Elliescu în totalitatea ei ne dăm seama de calitățile, dar și de scăderile pe care le are pictorul față de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contemporanii săi. Pictorul nu a putut ajunge la înțelegerea modelului așa cum o întîlnim la alți artiști ai epocii sale, și nici la desăvîrșita stăpînire a desenului. Totuși, în scurta sa carieră, el ne-a lăsat o operă variată, în care mai toate genurile sînt reprezentate.

Printre contemporanii săi, cu toate că nu era lipsit de calități, Elliescu se încadrează în marele număr de artiști minori, care, fără a aduce ceva nou prin opera lor, grupîndu-se în jurul personalităților dominante ale epocii, ne pot ajuta s-o înțelegem și s-o caracterizăm.

RADU IONESCU

MANUSCRISE INEDITE ALE LUI MATEI MILLO

Ușor trecute cu vederea și numai întîmplător cercetate, scrierile lui Matei Millo, rămase în cea mai mare parte în manuscris, constituie un capitol puțin cunoscut din activitatea acestui pe cît de mare artist, pe atît de neobosit și înflăcărat luptător pe tărîmul creației dramatice. În afara cîtorva lucrări, tipărite integral sau parțial[1], și a altora, pomenite în diverse publicații ale vremii[2], al căror fond a putut fi cunoscut sau măcar indicat, restul lucrărilor sale, deși știute ca existente, nu au fost încă discutate în ceea ce privește conținutul și valoarea lor literară.

Nota de față își propune să împlinească într-o anumită măsură acest gol, oferind cititorilor, în urma investigării fondului de manuscrise, aflat la Biblioteca Academiei R.P.R., cîteva date noi în legătură cu moștenirea scriitoricească a lui Millo. Dosarele cercetate conțin un material foarte pestriț: piese de teatru, întregi sau fragmente, originale, localizări, ori traduceri, cantonete, discursuri și lecții ținute la conservator, articole destinate presei, corespondență (din păcate foarte incompletă) și cîteva încercări de versuri. Unele dintre aceste manuscrise sînt autografe, altele copii contemporane, cuprinzînd corecturi și adăugiri făcute de mîna lui Millo, altele copii mai tîrzii, în care nu se mai întîlnesc de loc intervențiile autorului.

Precizăm că nota aceasta se mărginește la prezentarea sumară a celor mai semnificative materiale inedite, fără să aibă pretenția de a înfățișa întreaga cantitate de manuscrise legate de numele lui Millo[3].

Una dintre lucrările de început este localizarea « Insurățeii », sau « Boierul supt mască de țăran, operetă în 2 acte, națională », după piesa lui Eugène Scribe: « La lune de miel »[4], a cărei muzică a fost compusă de Flechtenmacher. În Biblioteca Academiei R.P.R. se află două copii, una mai veche în alfabet semicirilic, alta mai nouă în alfabet latin; nici una dintre ele însă nu este datată. În privința anului cînd a fost scrisă avem totuși unele indicații. T. T. Burada notează că în timpul stagiunii 1846—47 s-a jucat de mai multe ori piesa « Insurățeii », sau « Țăranii »[5]. Iar în manuscrisul 3121, fila 107, găsim o cerere a lui Millo adresată « cătră cinstitul secretariat de stat » în care își reclamă drepturile de autor la susamintita piesă, împotriva lui Em. Filipescu. Millo, în calitate de director al trupei naționale, încredințase într-adevăr lui Filipescu traducerea acestei piese, dar « găsindu-i traducția Dumisale cu totul lipsită de însușările unei bune izbutiri ștenice, s-au văzut sălit a prelucra de iznoavă și singur această piesă și a schimba cu totul încă atît dialogul cît și cupletele, reprezentînd pe ștenă a sa din urmă lucrare, iar nicicum acea înfățoșată de Dumnealui Filipesco . . . ». Documentul poartă data « 7 april 1847 ». În lumina acestor două date, înclinăm să credem că piesa a fost localizată de Millo spre sfîrșitul anului 1846, deoarece în martie-aprilie (1846) se întoarce de la Paris și, în același an, e numit director al Teatrului Național din Iași, împreună cu N. Suțu.

Piesa are o culoare pe de-a întregul romînească și e populată cu personaje culese din mediul social al vremii. Intriga e ușoară: un fecior de boier (Alecu), se travestește în țăran (Stan) pentru a se convinge dacă soția lui, Zoițica, fiica unui băcan proaspăt boierit (făcut serdar), îl iubește pentru calitățile lui de om, nu numai pentru poziția socială pe care o deține. În piesă mai apar: sora lui Alecu,

---

[1] Apele de la Văcărești, Baba Hîrca, Poetul romantic, Haine vechi sau Zdrențele politice, Chirița la Expoziția de la Viena; Trei lecții de artă dramatică la Conservator.

[2] Sărbarea ostășească, în « Albina romînească » din 18 noiembrie 1834.

[3] Așa de pildă, nu vor intra în discuție piesele din repertoriul lui Millo, existente în manuscris la Academia R.P.R., cum sînt: Voi fi actor, Salamandra, Înflăcărații, Fregata (mss. 2399), Ce dorim sau Cele trei ispite (mss. 2401), Fipscroitorul, Căsătoria silită (mss. 2402), Corbul (mss. 2403).

[4] Mss. 1452.

[5] T. T. Burada, Istoria Teatrului în Moldova, Iași, 1922, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coana Maria spătăreasa, Moș Ichim, strugar[1], Floarea, fata lui Ichim și Scociorescu, epistat de moșie. Prin personajele provenite din rîndurile țărănimii, Millo adoptă o atitudine critică față de «subțirimea» boierilor, de a căror clasă se rupsese, după cum ne dovedește o arie cîntată de Moș Ichim:

« Cîți cuconi, cîți cuconași
Ce s'arată drăgălași,
Și duduci cît de frumoase
Din cutie parcă's scoase,
Dar cît sînt de poleiți
Pe din'întru nu's strujiți
Și zău! s'ar cădea să vie,
Să'i pilim la strugărie »[2].

În multe privințe, Millo se situează pe linia lui Alecsandri, în special în satirizarea boierimii. Cucoana Maria spătăreasa, de pildă, este o soră a Chiriței, dacă ar fi s'o judecăm după «pasiunile» ei pentru Paris, baluri, lucruri străine, civilizație de import și repulsia pe care i'o stîrnesc instituțiile naționale.

EPISTATUL: Se vede că cuconiței îi plac prea mult balurile.

SPĂTĂREASA: Nu poți să'ți închipuiești! Mă înnebunesc pentru că theatrul nu pot să'l sufăr nici decum! Eu, care am vizitat și am văzut theatrurile cele mari, să aud acum vorbind pe theatrul romînesc ca prin tîrg și pe la băcănii: Bună ziua!, mulțumim dumitale!, ce mai faci? Ei, apoi e de nesuferit . . .
Din Paris mi'aduc capele
Și bonete, pline lăzi,
Cu rochii, pantofi, cordele
Țara mi'o civilizez »[3].

O altă piesă, scrisă tot în această perioadă, cînd Millo se află director la Iași, este «Nișcorescu, comedie vodevilă în 2 acte»[4], muzica de Flechtenmacher. Copia de la Academie poartă data 1884. «Albina romînească» ne informează însă că piesa s'a reprezentat în Iași la 2 decembrie 1848 și s'a repetat «după dorința obștească» la 12 decembrie același an[5]. Valoarea ei constă în satira deschisă îndreptată împotriva moravurilor claselor exploatatoare, de la jumătatea secolului trecut, în special sub aspectul relațiilor de familie. Astfel, Nișcorescu, cel care pornește la întocmirea unui izvod al fruntașilor, adică al bărbaților cărora femeile le pun «cucuie» pe frunte, ajunge, datorită unor încurcături pline de haz, să figureze primul pe lista al cărei autor era. Subliniem corespondența unor personaje și situații din piesa lui Millo cu unele din «Iașii în carnaval» de V. Alecsandri (Nișcorescu-Lunătescu, Volcica, croitoreasa — Kati, modista).

În «Prăpastiile Bucureștilor, comedie în cinci acte cu cîntece»[6], întîlnim un tablou social mai cuprinzător, o trecere în revistă a societății romînești din primele decenii ale celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea; bogăția tipurilor, varietatea aspectelor de viață, zugrăvirea unor fapte caracteristice pentru vremea aceea sînt o mărturie a drumului realist pe care se angajase Millo încă de la primele sale scrieri. Piesa prilejuiește constatarea că, pe măsură ce autorul acumulează mai multă experiență, fiind continuu atent la prefacerile care au loc în societate, tematica dramaturgiei sale se îmbogățește, iar nivelul critic al conținutului se ridică.

Aducînd la oraș pe cei doi tineri de peste Olt, Lică și Cobuz, mici proprietari, Millo îi face să cunoască direct cîteva din «prăpastiile Bucureștilor»: «Balul masché» de la Slătineanu, casa contesei Hoațancovici, unde se joacă cu cărți măsluite, salonul unei «domnișoare de modă», Spazia, care «în loc de inimă are o pungă» (cu galbeni—*M.F.*) și în cele din urmă și închisoarea, unde cei doi ajung datorită cheltuielilor cărora nu le mai pot face față. Cu prilejul acestei călătorii, Millo se oprește la diferite aspecte care dau o imagine realistă și în același timp profund critică asupra unei societăți în care domnesc banul, corupția, minciuna, trădarea.

Unul dintre cei doi tineri face următoarea observație: «Am luat seama că cu cît cineva e mai prost, cu atît izbutește mai sigur, cu cît e mai neînvățat, mai sec, cu atît e mai ascultat, mai lăudat, cu cît e mai trădător, cu atît e mai crezut, mai ales»[7].

Iar un alt personaj caracterizează astfel pe demagogii care începeau să apară tot mai des în viața politică a țării:

« Vezi ăl ce strigă în gura mare
Că'i om de cinste, că'i patriot!
Că pentru'a țării regenerare
Își va da starea, va face tot!

---

[1] Formă mai veche a cuvîntului de astăzi «strungar».
[2] Mss. 2398, fila 2.
[3] Mss. 2398, fila 27.
[4] Mss. 2397, piesă localizată de Millo după La liste des notables, «Timpul», nr. 12 din 18 ianuarie 1857.
[5] «Albina romînească», nr. 95 din 28 noiembrie 1848 și nr. 98 din 9 decembrie 1848.
[6] Mss. 2848.
[7] Mss. 2848, fila 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai ştii minune, poate să fie!
Aşi, fugi de-acolo, nu mai visa,
Cine odată, cu mişelie
Şi-a vîndut ţara, o va trăda! »[1]

Din piesă nu lipsesc unele aluzii străvezii la adresa hoţiilor care se săvîrşeau ca în codru în ţara noastră, în epoca în care Brătianu se tîrguia în străinătate pentru aducerea unui prinţ străin. O slugă, aducînd lui satan o listă de cheltuieli a celor doi tineri, care se instalaseră la « Otelul Romîniei », spune:

« Iată-o, d-le iscălită şi de domnul nostru; am trecut totul, şi cheltuiala pe astăzi, vedeţi singur: Otelul Romîniei.

SATAN: Da, da, văd, Otelul Romîniei, ce hoţii în Romînia voastră . . .

SLUGA: Apoi, de d-le, pînă acum a fost cam în neorînduială Otelul Romîniei, dar s-aşteaptă o schimbare, se zice c-o să vie alt stăpîn la otel şi . . . »[2].

Unor personaje odioase, ca baronul Pungaşevschi, contesa Hoaţancovici, domnişoara Spazia, Millo le opune pe acest Satan, care nu este altul decît Radu, plecat din sat cu 10 ani în urmă şi ajuns actor; el se dovedeşte a fi binefăcătorul şi salvatorul celor doi tineri căzuţi în « prăpastiile Bucureştilor » şi, prin figura lui, autorul a urmărit să transmită tocmai ideea funcţiei morale pe care trebuie să o aibă teatrul. El e acela care trăieşte cu perspectiva unei alte lumi, cu încrederea într-un viitor luminos, încredere pe care o comunică şi celor doi tineri:

« Ha, ha, voinicii mei, aţi înţeles în sfîrşit că viaţa nu se încheie . . . că luxul şi trîndăvia nu e totul, că junii romîni trebuie să se deştepte la lumină, la adevăr . . . ha, ha, dragii mei, aţi înţeles, înfine, că e crimă să vă pierdeţi juneţea, forţa, inteligenţa, că o eră nouă se deschide înaintea voastră, un viitor măreţ, că lumea vă priveşte, că ţara vă cheamă să-i daţi toată dragostea, toată căldura inimii voastre. La lucru dar, junime, la lucru! căci ai o frumoasă misie! . . . Artele, ştiinţa, iată cîmpul luptelor tale »[3].

Prin intermediul aceluiaşi personaj, Millo îşi exprimă propriile lui concepţii avansate asupra teatrului, a cărui menire, socoteşte că este aceea de a ataca viciul, oricare ar fi, cu sinceritate şi curaj; în acelaşi timp aminteşte care este misiunea socială şi patriotică a actorului:

« . . . un artist e un soldat, el se luptă pentru stindardul lui şi moare la postul său. Teatrul romîn e viaţa mea, teatrul romîn e sufletul meu! el are un viitor mare ca şi viitorul naţiunii noastre romîne . . . amicii mei, lăsaţi-mă la lupta mea de toate zilele, la acele palpitaţii scumpe ce fac fericirea artistului, şi nu aveţi grijă de mine . . . »[4].

Aceeaşi dragoste neţărmurită faţă de arta sa, faţă de teatru şi faţă de poporul la a cărui educare ţintea de pe scenă, răzbate şi din piesa « Millo mort — Millo viu, comedie într-un act de ocaziune »[5].

Imediat după ce doctorul Noroc îi anunţă moartea, Millo, spre uimirea celorlalţi, intră în scenă. Întrebat cum de a înviat, el răspunde:

« Am voit să înviez odată cu naţiunea mea! . . . Sărmană Romînie . . . mai mult decît oricînd, călăii ei, după ce au strivit-o, după ce au prădat-o, după ce au vîndut-o străinilor ca luda pe Christ, coperindu-i corpul de rane, au crezut că ea nu mai are viaţă . . . Dar, iată că învie, că se deşteaptă din mormînt . . . A! . . . mă înţelegeţi, amicii mei, că n-am voit să mor în aşa momente solemne . . . Voi să mai trăiesc, ca să văz odată soarele dreptăţii încălzind, luminînd pămîntul Romîniei . . . Dar, luare-aminte, inamicii veghiază, vedeţi cum ochii lor scînteiază în întunerecul unde stau pitulaţi . . . Unire! . . . unire! . . . unire! . . . Căci altfel sîntem pierduţi »[6].

« Oamenilor zilei », Millo le consacră piesa « Spoelile Bucureştilor, comedie vodevilă în 5 acte »[7], în care se conturează în mod critic figurile politicianului Moftureanu şi bancherului Affifescu. Prin această pereche, reprezentînd pătura conducătoare, Millo înfăţi-

[1] Mss. 2848, fila 38.
[2] Ibidem, fila 92.
[3] Mss. 2848, fila 130.
[4] Ibidem, fila 137.
[5] Mss. 5095.
[6] Ibidem, fila 11.
[7] Mss. 5085.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

șează de fapt un fenomen caracteristic societății burghezo-moșierești: împletirea intereselor oamenilor politici cu cele ale aferiștilor. Un alt grup, Burdușescu-Fluștu-rache, primul « proprietar mic cu un venit anual de 500 de galbeni », al doilea « june la modă », reprezintă o pătură mai nouă, mai puțin ajunsă a burgheziei, dar care tindea să parvină la treptele cele mai înalte. În aceeași piesă, Millo ne dă și o imagine tipică a familiei burgheze (familia lui Moftureanu), atît în ceea ce privește raporturile dintre soți cît și relațiile extraconjugale.

Politicianul creat de Millo caută să-și cîștige popularitatea, după cum singur mărturisește, duçîndu-se în piață, dînd mîna cu zarzavagiii și pupîndu-se cu precupeții, nu pentru că îi sînt dragi, ci fiindcă « politica cea mare o cere ». Comunitatea de interese care leagă pe cei doi « stîlpi » este remarcabil demascată de Millo într-o scenă de felul celei care urmează:

« AFFIFESCU (sculîndu-se): A, d-le de Moftureano, am venit în adins să-ți fac cele mai sincere felicitări despre discursul admirabil care ai pronunțat zilele acestea la otelul Concordiei, asupra chestiei gogoșilor; în adevăr, toți am rămas uimiți; ce ai făcut, ce ai dres, dar ai întrecut pe toți gogoșarii din lume!

MOFTUREANU: D-l meu, considerînd gogoșile sub un punct de vedere filozofic, apoi cine nu e gogoșar în lumea noastră! Sînt gogoșari de litere, gogoșari de artă, gogoșari de comerț — din aceștia ești și d-ta — și în fine cei mai celebri, care sînt gogoșarii politici.

AFFIFESCU: Între care d-ta ești cel mai renumit!

MOFTUREANU: Nu e totul de a esploata gogoși, importantul este ca gogoșile să-ți dea sămînță, ca sămînța să-ți dea profit.

AFFIFESCU: Și d-ta ești unul din cei mai dibaci care tragi mai mult profit căci îți vinzi gogoșile, și la dreapta și la stînga. (aparte), Ce șarlatan, ce paiață! ».

Discuția pare să ia la un moment dat un ton de ceartă, ceea ce-i face pe amîndoi să tresară nedumeriți și să se cheme la împăcare reciproc.

« AFFIFESCU: . . . Mîna d-tale, sublimul meu politic!

MOFTUREARU: . . . Mîna d-tale, sublimul meu financiar!

AFFIFESCU: A noastră lumea cu toți proștii ei!

MOFTUREANU: A noastră popularitatea cu toți nerozii ei! (amîndoi rîd cu hohote) »[1].

Critica moravurilor politice de la sfîrșitul secolului trecut o întîlnim și în piesa « Influenza », comedie în 3 acte[2]. Folosind pretextul unei boli la modă pe atunci — « influenza » (gripa) — Millo are posibilitatea să arate că această influență este trecătoare, în schimb există altele: « influența politicii, influența mișeliei, a trădării, a egoismului, a lipsei de patriotism și de caracter, care sînt cronice și mult mai răutăcioase ». Și pentru a ilustra cele afirmate, introduce în piesă personajul lancu Bejan, « proprietar bogat », rîvnitor la deputație și chiar la ministeriat. Cele 3 acte ale piesei înfățișează peripețiile acestui Bejan, lovit de « influenză », care-și pune în joc nevasta, nepoata, banii și talentul oratoric pentru a-și ajunge scopul. Pentru a convinge și a cîștiga încrederea oamenilor, el gargarisește fraze patriotice, umflate, care amintesc de fratele lui întru demagogie, Cațavencu:

« Domnilor, patria este în pericol! Patria trebuie scăpată! Ce sînt acele sute de partide care se sfîrșie între ele, care vor fiecare să sară în spatele unei alteia! lipsiți voi, partide mărunte . . . poporul să stea neclintit . . . nu voi partide, voi una singură, partida țării! țara e întreagă și nedespărțită! voi forma eu o partidă unică, o partidă mare, largă, închegată într-un singur trup! Aha! ați dat peste Bejan, să vă țineți bine! »[3].

În piesă sînt surprinse și alte aspecte ale vieții politice de atunci, de exemplu felul în care se pregăteau alegerile și tîrguiala candidaților cu alegătorii. Bîtă, « cap de bandă », la un pahar de vin cu pretendentul la deputație, Bejan, îl asigură:

« Dacă ai vreo cîteva poloboace de vin d-ăsta, apoi îți făgăduiesc o alegere strălucită, cu ura, cu chiote, cu vaete, cu capete sparte, cu mîini rupte, cu ochi scoși și cu sute de masalale, să se ducă pomina despre alegeri libere . . . »[4].

În finalul acestei piese, Millo pierde într-o anumită măsură din intransigența sa critică,

[1] Mss. 5085, fila 76—77.
[2] Piesă aflată în două exemplare: mss. 5095 (autograf) și mss. 2397 (copie).
[3] Mss. 2397, fila 22.
[4] Mss. 2397, fila 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atunci cînd opune demagogului Bejan, care nu reușește să se aleagă deputat, pe junele inginer Gentili, exponent al burgheziei care, în concepția sa, reprezintă forța tînără, înnoitoare, calități pentru care este numit prefect. Aceasta este una dintre ultimele lucrări ale lui Millo, scrisă, după cum atestă mențiunea autorului, « la 14 ianuarie 1890 la 1 oră și 1/4 după miezul nopții în camera din strada Domnița Nastasia nr. 4 București. »

Prieten și colaborator al lui Alecsandri, Matei Millo împrumută de la acesta figura Chiriței: « Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de Vîrciorova », cu subtitlul « O prostie mare în trei acte mici, cu cîntece răgușite și coruri sberate »[1]. Piesa reprezintă necazurile Chiriței, care, întoarsă de la Paris, este oprită la graniță pentru a fi ținută în carantină. Chirița este acum « mare spătătăreasă », « Coșcogea cucoană protipendas », cu rude printre miniștri, « unul mi-e unchi, doi îmi sînt veri și ceilalți nepoți », iar Guliță ca să fie și el la modă, s-a făcut « anarhist » și umblă cu « buzunarele pline de boambe de dinamită ». Millo continuă satira lui Alecsandri, urmărește pe Chirița pe drumul de parvenire la trepte din ce în ce mai înalte și îi prezintă trăsăturile caracteristice, îngîmfarea și disprețul față de oamenii de rînd:

«Noi boierii din născare
Poruncim la fiecare
Trecem, mergem pounde vrem,
Și mai toți de noi se tem.
Cînd avem averi, putere
Proștii ne cad la picere;
Și calici chiar cînd sîntem
Nasul tot sus îl ținem! »[2]

Încă două piese a căror paternitate nu o putem stabili decît prin referiri la alte surse, sînt: « Tuzu Calicul » sau « Orbul cerșetor »[3] și « Cuconița doarme »[4]. Prima, o comedie în două acte, nu conține nici o indicație din care ar putea reieși dacă e vorba de o lucrare originală sau de o localizare. T. T. Burada, enumerînd piesele reprezentate în stagiunea 1850—51 și 1853—54, pomenește și de « Tuzu calicul », pe care o atribuie lui Matei Millo[5]. Un anunț apărut în « Zimbrul », conține de asemenea indicația: « Tuzu Calicul, vodevil în 2 acte de D. Millo, carele va giuca pe Tuzu »[6].

Piesa e valoroasă prin cele două tipuri de arivești, Tuzu și Tofana, care urzesc diferite intrigi menite să le asigure buna stare materială și ascensiunea socială. Piesa conține unele pasaje de critică socială, cu un pronunțat spirit satiric, altele care cîntă libertatea, dar și elemente ce țin de o tratare idilică, așa cum e întreaga evoluție a personajului Lăzărilă (ghidul orbului Tuzu).

Cealaltă lucrare, « Cuconița doarme » — comedie într-un act — este un manuscris autograf, care nu știm dacă reprezintă o piesă originală sau o localizare. Și aici se întîlnesc elemente de satiră îndreptate îndeosebi împotriva decăderii morale ce caracterizează familia moșierului Fosforici. Noutatea și interesul acestei comedii le constituie apariția unor prețioase indicații, ce țin de întocmirea decorului. Alături de un alt text[7], consacrat aceleiași probleme, aceste indicații, extrem de interesante prin multitudinea detaliilor și grija deosebită cu care sînt precizate, sînt dovada concretă a preocupărilor lui Millo pentru problemele artei scenografice.

Cercetînd și alte manuscrise, pe lîngă cele trei lecții ținute de Millo în calitate de profesor la Conservatorul de muzică și declamație, înființat în 1864 la București, și publicate, cu unele erori de transcriere, de către Ion Massoff în volumul său « Matei Millo », au fost găsite încă două discursuri: unul rostit la deschiderea Conservatorului și altul la deschiderea cursului său de declamație[8].

Din aceste discursuri desprindem ideea justă a conlucrării artelor cu științele pozitive, în scopul unei bune educații sociale a actorului, idee care arată concepția estetică realistă a lui Millo:

« Științele ne împodobesc, ne îmbogățesc, ne luminează spiritul, artele singure ne mișcă, ne înfierbîntă, ne înobilează, ne îndulcesc inima. Unele cu altele ne fac oameni ». (Discurs rostit la deschiderea Conservatorului). În același discurs însă, întîlnim și o limită în vederile estetice ale lui Millo, atunci cînd el vorbește de « acea scînteie divină », care ar fi « focarul artelor », făcînd loc astfel unei înțelegeri idealiste în problema originii talentului, limită explicabilă prin condițiile sociale

[1] Mss. 5095, fila 43—69. În același manuscris, la p. 32—36, se află și un mss. autograf care conține numai actul al III-lea.
[2] Mss. 5095, fila 44.
[3] Mss. 2404.
[4] Mss. 2400.
[5] T. T. Burada, op. cit., p. 46, și 108—109.
[6] « Zimbrul », Iași, nr. 40 din 16 noiembrie 1850, p. 160.
[7] « După miezul nopții — vodevil într-un act ». Mss. 5085, fila 87 (mss. autograf). Textul propriu-zis al vodevilului lipsește; mss-ul conține numai personajele și indicațiile de scenografie la care ne referim.
[8] Mss. Millo, Fond personalități.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și stadiul de dezvoltare al culturii noastre la epoca aceea.

Fără a fi epuizat cercetarea corespondenței, menționăm cîteva scrisori găsite în diferite dosare, care oferă date interesante în legătură cu turneele și greutățile întîmpinate de Millo, și care ne informează în același timp asupra relațiilor lui cu diferite personalități ale vremii. Una, datată 26 octombrie 1852[1], este adresată lui Victor Delmary, și conține anunțul retragerii lui Millo de la conducerea trupei romîne din Iași și plecarea lui la București ca « simplu artist ».

Într-o alta, nedatată, dar scrisă probabil în 1864[2], Millo se adresează lui Alexandru Ion Cuza, încredințîndu-l că va depune toate eforturile pentru îmbunătățirea personalului artistic al teatrului romînesc.

Alte 4 scrisori[3], către G. Bariț, din anii 1870—71, cuprind date informative privitoare la turneul în Ardeal și mulțumirile lui Millo adresate acestui sprijinitor al teatrului romînesc, pentru felul în care contribuie la reușita turneului său.

În sfîrșit, un concept de scrisoare[4], al cărui destinatar nu este altul decît Ion Ghica, ne oferă o informație prețioasă privitoare la relațiile dintre cele două mari personalități culturale. Millo solicită de la Ghica sprijin pentru a putea întreprindre un turneu la Constanța, cu o mică trupă formată din 7 actori. Rugămintea vine în urma eșecului avut pe lîngă primarul orașului, care-i refuzase « le Casino . . . sous le prétexte . . . que cela dérangeait les nobles abonnés dans leurs jeux . . . » (« Casinoul . . . sub pretextul . . . că aceasta ar deranja nobilii abonați în jocurile lor »).

Turneul a avut totuși loc, Millo fiind nevoit să joace întîi într-o baracă, apoi sub un șopron al hotelului Metropol[5].

Repetăm, e vorba aici numai de cîteva scrisori găsite întîmplător, interesante pentru că aruncă lumină asupra unor fapte și crîmpeie din viața și activitatea lui Millo, dar care nu dau măsura personalității sale.

Urmărind fondul de manuscrise Millo, am întîlnit și cîteva intenții poetice, reprezentînd fie încercări de cuplete, fie notarea unor anumite stări momentane, fie confesiuni asupra vieții sale, cum e cazul fragmentului de mai jos, ce pare că face parte dintr-un monolog sau poem mai lung, scris probabil în ultimii ani ai vieții, deoarece scrisul e atît de tremurat și dificil de citit, încît mîna care a ținut creionul se trădează a fi fost cuprinsă de o mare slăbiciune — de care Millo n-a dat dovadă decît după 80 de ani. Poezia are un caracter de mărturisire, de testament artistic. Dăm fragmentul în întregime:

— « O ! Da, priviți, eu sînt ! anii mă-mpovoară,
Bătrîn, dar puternic, ei nu mă doboară.
Cu mîna-mi tremurînd cît pot m-acăț mereu,
De restu-mi de viață lungit de Dumnezeu,
Și cînd p-aste scînduri piciorumi pășește,
Inima-mi bătrînă reîntinerește.
Și ochi-mi obosiți de flăcări se aprind
Și-ai artei fiori dulci tot trupul îmi cuprind.
Dar vezi că, natura, adesea dușmană,
Din naștere-mi făcu o tristă pomană:
Îmi vîrî în suflet un demon nempăcat,
Demon despot, gelos, care m-a subjugat.
Stăpînindu-mi viața cu farmec fatale, (sic)
În fine (?) *demonul artei teatrale !*
Părinții mei, boieri de neam din moși strămoși,
De a lor vechi tradiții erau foarte zeloși (?)
Pe mine mă creșteau în cuib de mătasă.
Ca primul născut eram stăpîn în casă.
Voiau să mă facă un nobil strengăraș
Un leneș netrebnic, în fine, un coconaș.
De multe ori tata zicea părintește:
— Ascultă, băiete, și te folosește,
Cu prea multă carte nu voi să te-amețesc;
Nu vezi, cei procopsiți, că mai toți-nebunesc !
Ai stare, avoție, ești tînăr, cu putere,
Șezi aci la țară, în liniște, plăcere,
Te plimbă călare, pe la horă, prin sat,
Sînt fete drăguțe, lesne (?) *de-nșălat* (?).
Dar visul meu era să scap de-nchisoare,
Să zbor spre lumină, spre al științei soare ».[6]

MIHAI FLOREA

[1] Mss. 3284, fila 81.
[2] Mss 4866, fila 155.
[3] Mss. 1006, fila 83, 85, 91, 129.
[4] Mss. 5096, fila 24.
[5] I. Massoff, Matei Millo și timpul său, București, 1939, p. 395—396.
[6] Mss. 5095. fila 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AL. ODOBESCU — CEL DINTÎI DIRECTOR AL TEATRULUI NAȚIONAL

Faptul că Alexandru Odobescu acceptă în 1874 direcția Teatrului Național, după ce fusese ministru al Instrucțiunii publice și al cultelor[1], dovedește marea lui pasiune pentru teatru[2]. Prin această numire Teatrul Național cîștigă ca prestigiu, fiindcă noul director aduce pe lîngă titulatura de « fost ministru » autoritatea lui de academician, de arheolog, valorificator al tezaurului de la Pietroasa, de istoric, de filolog, de profesor universitar, de scriitor reputat. La această dată, Odobescu e una din marile figuri culturale ale țării.

Odobescu, cînd ocupă funcția de director al Teatrului Național, trebuie să facă față unei situații extrem de grele din toate punctele de vedere. În primul rînd, slujbașii scenei sînt împărțiți în două tabere: adepții lui Millo și cei ai lui Pascaly într-o dușmănie înverșunată, rezultat al unei politici de învrăjbire amenințînd să ducă la decăderea teatrului romînesc.

Odobescu caută în primul rînd să împace pe cei doi teribili adversari, Millo și Pascaly. Și dovada strădaniilor sale care-i fac cinste, o găsim la Arhivele Statului, în dosarul Teatrului Național (360 din 1874), unde se află un « act de asociațiune », conținînd 22 de articole, document care reprezintă una din primele formulări ale viitoarei « Societăți Dramatice Romîne ». Acest act poartă una lîngă alta, în sfîrșit, înfrățite, semnăturile lui Millo și Pascaly, urmate de celelalte parafe ale artiștilor însemnați ai vremii, ca Eufrosina Popescu, Frosa Sarandy, Ralița Mihăileanu, Aristizza Romanescu, Maria Flechtenmacher, St. Vellescu, C. Demetriade, Șt. Iulian, Drăgulinescu, Mincu.

Odobescu își face însă iluzii cînd crede că această împăcare va dura și că « asociațiunea dramatică », creată sub oblăduirea lui, va trăi. De abia Ion Ghica, în 1877, ducînd mai departe același gînd, îl realizează un timp. Trupa fuzionată se destramă din nou și atunci ministerul se vede nevoit ca, pentru stagiunea (1875—1876) să alcătuiască un caiet de sarcini pentru darea în concesiune a Teatrului Național. Dosarul 380 din Arhivele Statului conține procesele verbale din 18 mai și 15 iulie 1875 prin care Comitetul Teatrului Național dă mandat lui Odobescu să semneze cu Mihail Pascaly concesionarea Teatrului Național în următoarele condiții:

« Stagiunea va dura din septembrie pînă la finele lui aprilie. Zilele de reprezentație sînt: marți, joi și, cu alternanță din 15 în 15 zile, sîmbăta și dumineca, așa încît compania romînească urmează să aibă 12—13 reprezentații lunar. Durata concesiunii e de trei ani ». Aportul lui Odobescu în redactarea acestui caiet de sarcini apare în articolele relative la repertoriu, prin care concesionarul își ia obligația « să reprezinte opere de valoare literară, păstrînd regulile moralității și a bunei cuviințe, opere care trebuie scrise și reprezentate într-o limbă curată și elegantă. Compania are datoria de a supune piesele ce voiește a juca aprobării direcției ». Și, mai apare în acest contract o condiție cu tîlc care, după cum vom vedea, a fost impusă de Odobescu: « Direcția Teatrului Național își rezervă dreptul de a cere companiei să pună în scenă o operă dramatică ce va crede de cuviință ».

Ministerul impunînd concesionarea Teatrului Național, sarcina directorului se reduce la aceea de antreprenor de sală de spectacol. Odobescu nu se mulțumește însă cu acest rol. Deoarece compania Teatrului Național se înjumătățește, simpatizanții lui Millo retrăgîndu-se odată cu acordarea concesiunii lui Pascaly, spectacolele se resimt, publicul începe să ocolească teatrul, așa că noua companie concesionară nu poate face față situației. Atunci inițiativa lui Odobescu începe să se manifeste. Printr-o serie de decizii[3] motivate, păstrate la Arhivele statului, Odobescu face acte de autoritate și reduce în primul rînd la jumătate chiria contractuală de 550 lei, care trebuia reținută la fiecare spectacol din rețeta brută. În afară însă de aceste subvenții indirecte acordate companiei Pascaly, Odobescu vine și în ajutorul artiștilor de valoare pe care criza teatrului îi lasă muritori de foame. Astfel, printre cei special ajutați a fost Costache Caragiale[4],

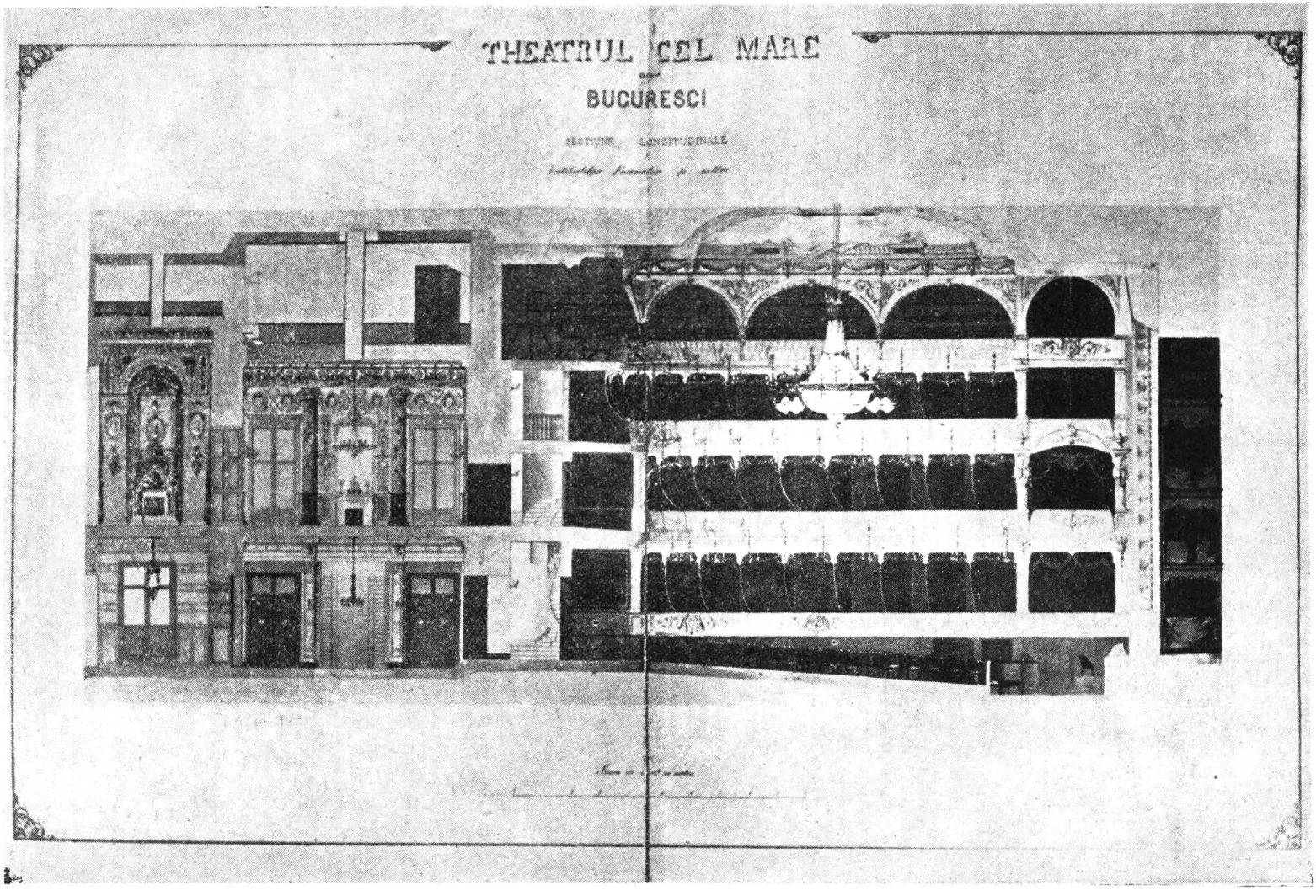
[1] Al. Odobescu, numit ministru al Instrucțiunii publice și al cultelor în 1863, cade pe chestia secularizării averilor mănăstirești, deoarece el cere, printre altele, ca din aceste averi să se constituie un fond cultural.

[2] În 1877, din aceleași motive, Ion Ghica primește direcția Teatrului Național, după ce fusese prim-ministru. Dovadă că acest post, indiferent de treapta pe care o reprezenta în ierarhia funcționărească, se bucura de un mare prestigiu cultural.

[3] Arhivele statului, dos. 380. deciz. din 23, 25, 27 martie și din 8, 9, 11, 13 aprilie 1876.

[4] Dosarul Teatrului Național din București nr. 369 din 1875 (Arhivele statului), conține procesul-verbal al ședinței comitetului din 20 iunie 1875, prin care, la propunerile lui Al. Odobescu, se acordă solicitatorului Costache Caragiale un ajutor de una sută lei lunar pe timp de 6 luni; și un alt proces-verbal din 2 iunie 1875, prin care se cumpără o lojă cu 200 lei la reprezentația pe care Caragiale o dă la circ cu o piesă a sa, originală. Odobescu, fiind legat prin contractul de concesiune, nu putea da sala T. Național lui Caragiale. Această limitare a drepturilor directoriale reiese din dos. nr. 395 din 1876, cînd refuză cererea Eufrosinei Popescu de a da sala pentru o reprezentație de beneficiu. În rezoluție se spune că « nu se poate aproba astfel de spectacole între septembrie și finele lui aprilie — teatrul fiind concesionat ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Planul de reasvare a sălii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

despre care Odobescu spune că « este unul din cei dintîi artişti dramatici romîni şi fondatorul teatrului romînesc, care a servit treizeci de ani scena ».

Cu toate greutăţile pe care le întîmpină cu personalul artistic din cauza vrăjmăşiei şi polemicilor dintre cele două tabere rivale, Odobescu, depăşindu-şi atribuţiile, se ocupă şi de repertoriu care, îmbogăţit şi împrospătat, trebuia să-l ajute la soluţionarea gravei crize de public prin care trecea teatrul. De aceea, în şedinţa din 15 iunie 1875 a comitetului, format din Boliac, Wachmann şi Stăncescu, Odobescu propune, şi comitetul Teatrului Naţional îi aprobă, « de a se pune la concurs două opere teatrale în limba romînă care să se poată juca pe scenă în cursul stagiunii viitoare şi din care cea mai bună să serve pentru deschiderea solemnă a Teatrului cel Mare, în urma reparaţiilor radicale ce i se fac. Aceste opere trebuie să aibă subiectele alese din istoria şi din moravurile poporului romîn. Ele vor avea întinderea de cel puţin 3 acte. Într-însele întreaga ţesătură, caracterele şi limba (proză sau versuri) vor fi tratate cu toată îngrijirea ce se cuvine unei lucrări cu adevărat literare. Premiul ce se va acorda celei mai bune drame istorice va fi de lei 800, iar celei mai bune comedii de moravuri naţionale de 600 lei noi »[1].

Din temele acestui concurs reiese linia repertoriului pe care o promovează Odobescu în activitatea Companiei concesionare. După ce restaurează teatrul, îl inaugurează cu o piesă istorică şi acordă o deosebită atenţie comediei satirice şi comediei de moravuri. Astfel, în lucrarea sa « Pseudochinegheticos », Odobescu dezvăluie rolul important pe care l-a avut în reprezentarea « Revizorului General »[2], deşi la data premierei, 21 februarie 1874, el nu era decît membru în comitetul teatral. Preţuirea pe care o acordă comediei demascatoare, care atacă corupţia politicianistă şi ideile retrograde, apare şi în sprijinul acordat spectacolului de reviste « « Cer cuvîntul »[3]. Deşi nu era vorba decît de o producţie de moment, lipsită de conflict, intrigă dramatică sau de caractere — revista se impunea prin forţa ei satirică. Se prezenta, printre altele, o scenă în care apărea soclul cu statuia ecvestră a lui Mihai Viteazul învelită în pînză, şi a cărei dezvelire, din pricina rivalităţilor şi certurilor politicienilor, se tot amîna. La un moment dat, calul scoate capul de sub pînză ca să răsufle, în timp ce actorii cîntă cuplete prin care comentează situaţia. Într-altă scenă, nişte provinciali veniţi la Bucureşti ca să admire Teatrul Naţional, îşi deschid umbrelele în sală ca să nu-i plouă şi îşi exprimă deziluzia pentru halul în care se prezintă clădirea teatrului.

★

Încă o problemă grea pe care Odobescu trebuie s-o rezolve, este aceea a clădirii teatrului Naţional[4], care ajunsese o ruină. În decurs de două decenii se degradase complet teatrul cel nou, despre care redactorul lui « Bukarester deutsche Zeitung », asistînd la inaugurarea din 31 decembrie 1852, scrisese atunci în aceşti călduroşi termeni: « Teatrul cel nou este un monument de artă, impozant prin simplitatea liniilor şi bine proporţionat. Deşi aspectul lui exterior pare grav, la intrarea în sală eşti surprins plăcut prin vioiciune şi cochetărie. Eleganţa, lumina strălucitoare, veselia ce te întîmpină din toate părţile frumoasei săli, măresc buna dispoziţie şi plăcerea spectatorilor, dovedind competenţa şi dragostea de frumos a arhitectului ». La fel de entuziastă fusese şi aprecierea « Vestitorului romînesc »: « Întinsa şi mult încăpătoarea sală a noii clădiri are jur împrejur trei caturi compuse din 75 de loji foarte bogat decorate şi luxos mobilate, jos peste 400 de staluri şi sus o galerie, unde cu un preţ foarte mic se poate împărtăşi din frumoasa şi morala petrecere a reprezentaţiilor peste 300 de persoane . . . Totul e comod, elegant şi strălucit decorat ». Peste 20 de ani, în 1874, cînd vine Odobescu la direcţia teatrului, iată cum se prezintă aceeaşi sală, după descrierea pe care o face C. I. Nottara în « Amintirile » sale: « De la 1852 şi pînă la 1874, nici un guvern nu se gîndise să-i facă clădirii vreo reparaţie. Tencuiala căzuse, acoperişul se găurise aşa că pe alocurea ploua în teatru, tapetele de la loji se jupuiseră, scaunele le mîncase moliile, băncile în parter erau stricate, controlorii băteau cîte un cui ca să mai poată ţine, cuiul ieşea şi publicul îşi rupea pantalonii ».

---

[1] Un anunţ în acest sens a apărut în Monitorul Oficial, nr. 1329 din iulie 1875 şi în ziarele « Romînul », « Trompetta Carpaţilor » şi « Le journal de Bucarest ».

[2] Revizorul General, comedie în 3 acte, după Gogol şi Mérimée, de Petre Grădişteanu.

[3] Cer cuvîntul, revistă de Petre Grădişteanu, Alexandru Lara şi N. Ţinc, reprezentată în 1874 la Teatrul Naţional, cu Matei Millo, obţine un mare succes.

[4] Pentru clădirea Teatrului Naţional, începută în 1846 de către arhitectul vienez Heft, care era şi arhitectul şef al Ministerului de Interne, fusese destinat locul fostului han Filaret (distrus în urma cutremurului de la 1838) deoarece acest loc se afla pe Podul Mogoşoaiei, aproape de palatul domnesc. Lucrarea abia ajunse la faţa pămîntului, cînd izbucni revoluţia de la 1848. Din această cauză, lucrările fură suspendate şi reluate apoi în 1850. La 31 decembrie 1852 (în seara de revelion) se inaugură noua clădire de către trupa romînească cu piesa Zoe sau Amor romanesc, directori ai teatrului fiind C. Caragiale şi Ed. Wachmann.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai grave însă decît degradările interioare ale sălii apar vechile racile provenite din superficialitatea și graba cu care unele părți ale clădirii fuseseră executate. Cum planurile inițiale, după care se concepuse construcția, au suferit modificări după revoluția de la 1848, deoarece sala, destinată la început unui număr restrîns de privilegiați, trebuia mărită ca să cuprindă mulțimea noilor spectatori, s-au făcut schimbări de ultim moment chiar pe parcursul construcției. Din această cauză, unele fundații n-au mai corespuns schimbărilor survenite, deoarece, ca să se mărească sala, culoarele s-au îngustat, foaierele s-au micșorat, iar scena a rămas cel mai puțin susținută și, încă mai grav, lipsită de degajamentele laterale necesare. Arhivele statului[1] păstrează numeroase dosare cu expertize relativ la deficiențele clădirii, precum și date și planuri cerute de Odobescu pentru o refacere radicală a teatrului. Obținînd din partea guvernului o alocație specială de 300.000 lei — sumă imensă pentru acele vremi — el inițiază o serie de mari reparații, care nu se limitează numai la amenajarea sălii de spectacol. Om de gust, estet rafinat, el se ocupă și de partea decorativă a sălii de spectacol, dîndu-i aspectul și stilul care s-a păstrat pînă la distrugerea teatrului Național, în august 1944, de către hitleriști. Intervenția sa cea mai prețioasă în refacerea teatrului constă în refacerea scenei, utilată cu tot ce tehnica vremii avea mai modern și, în primul rînd, introducerea gazului aerian[2], care schimbă nu numai aspectul sălii, dar deschide noi orizonturi punerii în scenă. Frédéric Damé, în «Romînul» din 30 decembrie 1875, elogiind clădirea restaurată, spune printre altele: «gazul aruncă o lumină veselă, vestibulul e garnisit cu flori, oglinzile reflectă mii de luciri. Un valet în livrea neagră și roșie îți ia biletul. Ușa lojei alunecă în tăcere și sala apare strălucitoare, splendidă, sclipitoare de aurării. Un policandru imens cade din plafonul admirabil restaurat». Damé descrie apoi sala în amănunțime, lojile, fotoliile, perdele și subliniază cu bucurie «adoptarea sistemului francez de a micșora flacăra cînd se ridică cortina și de a o mări cînd se lasă. Astfel jocul actorilor se petrece în plină lumină și e un avantaj pentru spectacol». (După cum se vede, pînă la Odobescu, sala și scena erau deopotrivă de luminate).

Competența lui Odobescu și devotamentul depus la reconstrucția sălii nu se bucură însă de aprobarea unanimă la care se aștepta. «Telegraful»[3], făcîndu-se ecoul patimilor politicianiste, scrie: «Deși s-a acordat Teatrului Național suma de 300.000 lei pentru reparații, d. Al. Odobescu a atacat și fondul de rezervă al teatrului în valoare de 52.000, cheltuind din ei 40.000 pentru utilizarea cu mașinării și decoruri a scenei». Pentru ca să obțină fondurile suplimentare necesare înzestrării scenei și pe care i le reproșa «Telegraful», Odobescu dăduse o luptă îndîrjită cu ministerul, care nu înțelegea că, într-un teatru, scena, reprezentînd laboratorul întreprinderii, trebuie bine utilată. Din corespondența cu Wachmann[4] se vede cît de mult se chinuia cu reparațiile teatrului, care înaintau foarte greu. Într-o scrisoare din 1/13 aprilie 1875, citim următoarele: «Lucrările lui Gattereau merg tîrîș-grăpiș și acest fapt mă neliniștește profund. Totuși la scenă reparațiile înaintează într-un ritm viu și mă zbat foarte mult ca să obțin din partea ministerului tot ce e necesar ca să înzestrez scena cu toate accesoriile, decoruri, mobile și aparatură».

Const. I. Nottara, în «Amintirile» sale[5], relatează astfel despre directoratul lui Odobescu: «Teatrul cel Mare își închise porțile în primăvara anului 1874 ca să înceapă reparațiile radicale de care avea nevoie. Pe atunci directorul general al teatrelor era Alexandru Odobescu, fără să aibă atribuțiile pe care le are astăzi un director, fiind numai un administrator al acestei instituții, cu doi trei funcționari fără nici un amestec[6] cu înjghebările teatrale ce se perindau prin Teatrul cel Mare. Prin stăruința lui Odobescu i se dete iar lui Pascaly concesia de a da reprezentații pe scena teatrului, căruia de rîndul acesta, în urma reparațiilor, i se schimbă și titulatura, căpătînd numirea de «Teatrul Național», pe care o păstrează astăzi».

Schimbarea titulaturii de «Teatrul cel Mare» în «Teatrul Național» nu e întîmplătoare; cu doi ani înainte de războiul pentru independență, conștiința patriotică pentru eli-

---

[1] Dosarul 382 cuprinde corespondența în limba franceză a arhitectului Gattereau relativ la planurile modificării propuse pentru întreaga clădire.

[2] La început, teatrul era luminat cu lumînări de seu. Mai tîrziu, Carol Knappe, care făcea negustorie cu lămpi, a introdus pentru prima dată lămpi cu rapiță, dovedite ca foarte bune, în locul lumînărilor, care făceau fum mult și înnegreau localul.

[3] «Telegraful», nr. 999 din 18 iulie 1875.

[4] Wachmann, membru în comitetul de lectură și director al conservatorului. Corespondența sa cu Odobescu, în manuscris, se află la Bibl. Acad. R.P.R., sub nr. 5394.

[5] C. C. Nottara, Amintiri, publicate de Tatiana Nottara și Ioan Massoff. Ed. Adevărul, p. 167.

[6] După cum s-a arătat, din clauzele impuse în contractul de concesiune cu Pascaly, din premiile acordate literaturii originale, din încercările de a sprijini fuzionarea celor două trupe romînești, ca și din ajutoarele acordate companiei romînești, reiese că Al. Odobescu a fost mult mai mult decît un director administrativ.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

berarea țării de sub jugul străin se afirmă tot mai puternic și fățiș. Printre primele manifestări trebuie subliniat acest act de afirmare națională săvîrșit pe plan cultural. Odobescu este deci cel dîntîi director care poartă titlul de « director al Teatrului Național ».

★

Stagiunea se deschide în ziua de Crăciun, în anul 1874, cu piesa « Curtea lui Neagoe Basarab », o dramă națională scrisă de Vasile Urechiă anume pentru această solemnitate. Ministerul instrucțiunii publice plătește costumele, accesoriile și decorurile trebuincioase.

Gestul ministerului de a plăti costumele și decorurile, care de fapt cădeau în sarcina companiei, se datorește intervenției lui Odobescu, care voia să ofere un cadru cît mai reușit piesei ce obținuse premiul inițiat de el pentru inaugurarea teatrului și, cu această ocazie, prezintă și noile mașinării ale scenei.

Tot cu acest prilej intră în vigoare pentru prima oară clauza cu « tîlc » pe care Odobescu o înscrisese în convenția cu Pascaly, deoarece Nottara adaugă: « Se repetă de rîndul acesta sub supravegherea directă a lui Odobescu, care a avut dese discuții cu unii actori, care nu erau obișnuiți să învețe întreg rolul pe de rost și așteptau mai mult intervenția sufleurului».

Odobescu înscrisese clauza că direcția își rezervă dreptul de a pune o piesă în scenă ca să poată face el această încercare. Iată-l acum pe savantul Odobescu renunțînd la atît de variatele lui preocupări, ca să trăiască în mijlocul actorilor la repetiții, punînd el însuși piese în scenă și avînd cu unii discuții atît de aprinse, încît Nottara și le amintește după 50 de ani.

Că lui Odobescu i-a plăcut să participe efectiv la viața scenei și a actorului și după ce a încetat de a mai fi director al Naționalului, ne relatează și Aristizza Romanescu în amintirile sale[1]; la pag. 220 renumita actriță spune: « În piesa lui Slavici, Gaspar Grazziani, jucam o fată de negustor evreu, Sara — rol asupra căruia Odobescu îmi atrăsese atenția să nu-i dau obișnuitul accent evreiesc. Și mi-am ales atunci, după sfatul lui, o frază care se repetă de multe ori în piesă, ca o întrebare refren ce-mi adresez mie însămi: « Ce te privește, Sara, ce te privește ». Acestei fraze îi dam o așa intonație — — într-o ușoară gamă crescîndă — încît, după prima reprezentație, mulți îmi imitau felul de a zice, cum ar fi repetat o arie prinsă dintr-o operetă »[2].

Domeniul teatral în care Odobescu își valorifică multiplele sale cunoștințe, precum și deosebitul său gust artistic, este mai ales scenografia, decorurile și costumele. Din criticile și documentele rămase, se vede că se făcea apel la Odobescu ori de cîte ori era vorba de o reconstituire istorică. Astfel, Ion Slavici, într-o cronică dramatică din « Timpul »[3], vorbind de premiera piesei « Despot Vodă » de Alecsandri, încheie astfel: « costumele erau splendide, iar decorurile de căpetenie, care au servit întîi la reprezentarea « Curții lui Neagoe Basarab »[4] sînt, precum se știe, executate sub îngrijirea artistică a d-lui Odobescu și reprezintă arhitectura bizantină astfel cum e păstrată în biserica de la Curtea de Argeș și în alte monumente ale veacului nostru de mijloc. Ele sînt minunate ».

Relativ la felul cum Odobescu alegea anumite costume sau cum le schița, tot Aristizza Romanescu ne dă următoarele preciziuni în memoriile sale: « Fiind în turneu la Cernăuți, am îmbrăcat costumul de țărancă, făcut după indicațiile lui Odobescu, cu care jucasem în « Nea Frățilă »[5] și m-am dus să vizitez Mitropolia. Am cumpărat un coș cu fragi și l-am luat cu mine. — Ce vrea țărăncuța aia, a întrebat Mitropolitul, zărindu-mă de la fereastră. Văd că are fragi de vînzare. Să-i dea 10 crăițari și s-o cheme încoace. — Cînd am intrat, Mitropolitul cu greu m-a recunoscut. Nu mi-a mai dat crăițarii și m-a oprit la masă ». Iar în alt loc, vorbind de « Gaspar Grazziani », spune: « Pe Vasileasca — sultana validee — de trei ori a silit-o Odobescu să-și schimbe costumul că nu era bine ales. Costumul meu, fiindcă eram mică de statură, nu voiam cu nici un preț să-l admit așa cum mi-l schițase Odobescu, din pricina șalvarilor ».

Cînd s-a jucat piesa « Nea Frățilă », Aristizza, care juca rolul Suzanei, notează în memoriile sale (p. 83): « Autorul s-a ocupat de punerea în scenă pînă în cele mai mici detalii, așa că, în seara repetiției generale, « montarea » făcu o mare impresie. Precum la Comedia Franceză, în actul I, în scena cînd se lua capacul castronului și se vedea ieșind aburi din supă, tot așa și la noi, cînd au adus la masă mămăliga

[1] Aristizza Romanescu, 30 de ani de teatru. Ed. Socec, 1903.

[2] Din lectura piesei Gaspar Grazziani se constată că fraza citată de Aristizza Romanescu aparține rolului lui Baruch, unchiul Sarei. Faptul că artista ia această replică din gura altui personaj sau o îngînă și dînsa, după sfatul lui Odobescu, dovedește că acesta făcea și unele schimbări în text, ca să sublinieze anumite efecte.

[3] « Timpul », din 2 noiembrie 1879. Deși cronica aceasta nu e semnată și unii o atribuie lui Eminescu, stilul ei însă ne îndreptățește să credem că aparține lui Slavici.

[4] Curtea lui Neagoe Basarab de V. A. Urechiă, piesă premiată de Al. Odobescu, inaugurează stagiunea Teatrului cel Mare, renovat.

[5] Nea Frățilă, comedie prelucrată de Aliod (Al. I. Odobescu și I. Gion), după Erckmann și Chatrian, se reprezintă pentru prima oară la 3 octombrie 1882 pe scena Teatrului Național.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe scenă, au adus-o fumegînd ca și borșul de mai înainte». După cum reiese din această relatare, montarea piesei «Nea Frățilă», influențată de punerea în scenă de la Comedia Franceză, alunecase și la noi, prin unele amănunte, spre naturalismul pe care îl promova atunci, în Franța, Emile Zola. Șeful școalei naturaliste se arătase însă fericit în cronicile sale dramatice, scriind de «montarea reușită» făcută la Comedia Franceză piesei «L'ami Fritz» și sublinia încîntat faptul că «îndrăgostiții din această piesă nu mai simulează atitudinile fizice pe scenă» că ei «mănîncă cu poftă în fața spectatorilor și că nu mai sînt două arătări diafane ca pe vremea romantismului». Zola se arată mulțumit că din talerele de care se servesc îndrăgostiții ies aburi și exclamă: «ce proaspete sînt ridichile, ouăle și untul, care înlocuiesc banalele declarații de dragoste cu flori și stele. Și ce firesc apare actul al treilea, cînd Fritz, voind să-și înăbușe iubirea, fapt care e împotriva firii, se îmbolnăvește, iar primul efect e că-și strică pofta de mîncare». Această critică naturalistă a lui Zola ne apare azi plină de ridicol. E meritul lui Odobescu că nu s-a lăsat influențat de prestigiul montării naturaliste de la Comedia Franceză și că punerea în scenă a piesei «Nea Frățilă», la care a colaborat și Grigore Manolescu, în linia ei generală a fost înfăptuită realist, în spiritul tradiției sănătoase a Teatrului Național, după cum reiese din presa vremii.

Odobescu rămîne toată viața cu o mare pasiune pentru teatru și pentru atmosfera artistică, chiar după ce, prin preocupările sale, ar fi trebuit să se îndepărteze de acest mediu. Fiind numit director al Școalei normale superioare din București, ultima funcție publică pe care o deține înainte de a muri, din corespondența dusă în această perioadă cu directorul Conservatorului, I. Wachmann[1], reiese că Odobescu urmărește să aducă preocupări artistice și în atmosfera austeră a Școlii normale. Astfel, într-o primă scrisoare din 20 septembrie 1893, el îi cere să-i recomande «pentru școala lui» un profesor de vioară, pian și muzică corală, pentru studii pe care vrea să le introducă în programa școlară; iar la 1 ianuarie 1894, el anunță «gustul artistic a luat o asemenea dezvoltare în școala mea încît acum vreau să organizez și o mică orchestră pentru muzică de cameră».

Acest fapt e pe linia aceloraşi preocupări artistice; în timpul directoratului său de la Teatrul Național, Odobescu se ocupase foarte mult și cu partea muzicală, organizînd repertoriul muzical al stagiunii și promovînd numeroase concerte simfonice.

SCARLAT FRODA

MEȘTERII CONSTRUCTORI, PIETRARI ȘI ZUGRAVI DIN TIMPUL LUI ȘTEFAN CEL MARE

Meșterii din a doua jumătate a secolului al XV-lea din Moldova ne sînt mai puțin cunoscuți decît contemporanii lor, artiștii Renașterii. Într-adevăr, acești meșteri, dependenți aproape exclusiv de comanditarii lor feudali, credincioși tradiției bizantine, își semnau operele numai în cazuri excepționale. Pe de altă parte, faptul că ei erau organizați în bresle (abia în 1570 se vorbește despre o «breasă a zugravilor»[1] la Suceava și aceasta era de fapt o «frăție» cu caracter mai mult religios[2] ne lipsește de importanta sursă de știri, constituită de arhiva breslelor de artiști, cum există în Apus și în Transilvania[3].

Nu avem nici un document care să ne permită să precizăm situația materială a meșterilor în timpul domniei lui Ștefan cel Mare. Probabil că ei erau recrutați, ca și toți meșteșugarii, dintre iobagii de pe moșiile domnești, dintre călugării talentați, dintre tîrgoveți[4] și uneori dintre străinii specializați. Relațiile feudale din Moldova, circulația fiduciară destul de redusă[5], limitau desigur posibilitatea voievodului de a angaja mulți străini, de a plăti pe toți meșterii; mulți dintre aceștia trebuiau «să pună mîna»[6] la diferite construcții, odată cu întreaga populație a unui sat sau tîrg; fără astfel de metode, Ștefan nu ar fi

[1] Mss. 5402/235 și 5394/323, Bibl. Acad. R. P.R.
[2] Eugen Pavlescu, Economia breslelor în Moldova, București, 1939, p. 64—65.
[3] Ștefan Pașcu, Meșteșugurile în Transilvania pînă în secolul al XVI-lea. Ed. Acad. R.P.R., 1954.
[4] N. Mohov, Relațiile feudale din Moldova în secolul al XIV-lea și al XV-lea, în «Studii și cercetări de istorie medie», 1951, vol. I, p. 7—28.
[5] Barbu Cîmpina, Rolul genovezilor la gurile Dunării în secolul al XIII-XV, în «Studii», 1953, vol. I, p. 220 și urm.
[6] Ca un privilegiu special, Ștefan cel Mare a scutit la 31 august 1458 pe locuitorii satului Borzănești de obligația de a pune mîna la construirea cetății Suceava; în Romstorfer C., Das alte Fürstenschloss von Suszawa, 1902, Czernowitz, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

putut dispune de 800 de meşteri zidari, care, alături de 17 000 de ajutoare, au întărit în cîteva luni cetatea Chilia. Unelte găsite la Hîrlău în 1906, cu ocazia lucrărilor de restaurare a bisericii lui Ştefan cel Mare, placa de piatră cu adîncituri pentru prepararea culorilor, găsită la Arburea, urmele de cuptoare de ceramică şi email, găsite la Iaşi şi Suceava[1], arată că — după toate aparenţele — sculele şi uticlajele, folosite de meşterii moldoveni în a doua jumătate a secolului al XV-lea, nu se deosebeau de cele ale contemporanilor lor din Transilvania, Polonia, Italia, peninsula Balcanică, şi Bizanţ.[2]

O problemă care necesită clarificare este aceea referitoare la contribuţia meşterilor locali şi a celor străini.

Semnele lapidare păstrate la bisericile din Piatra, Borzeşti, Reuseni şi Cotnari, precum şi la cetatea Sucevei, aparţinînd « familiilor » pătratului şi triunghiului echilateral, asemănătoare, dar nu identice cu cele găsite la bisericile gotice contemporane din Sibiu, Bistriţa — regiunea Cluj, Cracovia şi Lvov[3], variatele influenţe exercitate asupra arhitecturii, sculpturii şi picturii bisericilor moldoveneşti pot fi explicate prin faptul că în această epocă au lucrat în Moldova şi meşteri străini[4].

Numărul mare de meşteri utilizaţi la Chilia, timpul relativ scurt în care se construiau cetăţile şi bisericile, faptul că în mai puţin de doi ani (1487—1488) s-au zidit în diferite puncte ale ţării patru biserici de acelaşi tip: Pătrăuţi, Bădăuţi, Sf. Ilie Suceava şi Voroneţ[5], după care au urmat şi alte grupuri similare, prelucrarea creatoare a motivelor ornamentale populare la împodobirea construcţiilor şi în arta decorativă, utilizarea unor elemente realiste în pictură dovedesc — cu toată lipsa documentelor — existenţa unor grupuri numeroase şi compacte de meşteri locali.

Dintre toţi constructorii din timpul domniei lui Ştefan cel Mare, semnalarea documentară a unui singur meşter este certă: la Lvov se păstrează însemnarea că în 1479 a plecat împreună cu un « dominus Stephanus » spre Moldova[6]. Nu ştim însă ce a lucrat acest meşter.

Uneori sînt consideraţi pe nedrept ca meşteri constructori din a doua jumătate a secolului al XV-lea Teodor, Ioan Privana şi Aleviso.

Presupunerea arhitectului Mîndrea[7] că Teodor (Fedorca) amintit în inscripţia grecească din 1440 de pe zidurile Cetăţii Albe, ar fi fost constructorul cetăţii, a fost reluată de unii istorici ai artelor[8]. Textul acestei inscripţii: « Rugăciunea robului lui Dumnezeu, Fedorca. Isus Cristos biruieşte. Făcutus-a această cetate pe vremea prea-cuviosului Io Ştefan-voevod şi prin boierul domniei sale şi al cetăţii pârcălab, în anul 6948 (1440) mîntuieşte de primejdii pe robul tău, Născătoare de Dumnezeu + Ştefan, noiembrie în 10 ». Acest text întru totul similar inscripţiilor din anul 1454, 1476 şi 1479, pomeneşte pe pîrcălabul cetăţii, nu pe constructorul ei[9]. Acest pîrcălab Teodor poate fi mai curînd identificat cu boierul moldovean Teodor de Telicha (Tulcea?), menţionat în 1451 de genovezii din Caffa-Crimeea[10].

Bazîndu-se pe o lectură greşită de către Murzachievici[11] a inscripţiei greceşti de pe o scîndură din tîmpla veche a bisericii Sf. Nicolae din Chilia[12], scîndură păstrată în spatele

---

[1] C. I. Istrati, Biserica şi podul de la Borzeşti, precum şi o ochire relativă la bisericile zidite de Ştefan cel Mare, Bucureşti, 1904, p. 36.

Slătineanu Barbu, Despre teracotele sucevene, în « Bul. Com. Mon. Ist. », 1937, XXX, fasc. 93, p. 135—142.

[2] G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, în « Bul. Com. Mon. Ist. », 1925, XVIII, fasc. 43—46, p. 238.

[3] Fr. Rziha, Steinmetzzeichen, « Mitteilungen der K.K.-Zentralkommission für historische Denkmale », Viena, 1881—1883.

Romstorfer C., Das alte Fürstenschloss von Suszawa, op. cit., p. 10.

Romstorfer C., Das alte griechisch-ortodoxe Kloster Putna, Czernowitz, 1904, p. 35.

[4] V. Vătăşanu, Bolţile moldoveneşti, în « Anuarul Institutului de istorie naţională din Cluj », 1929, vol. V, p. 415—420.

N. Iorga, Meşteşugul de pictură şi sculptură în trecutul romînesc, Istoria Romînilor în chipuri şi icoane, Ed. Ramuri, Craiova, p. 96—126.

Paul Henry, Les églises de la Moldavie du nord à la fin du XVI-ième siècle: arhitecture et peinture; Paris, 1930, p. 48—49.

[5] G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, op. cit., p. 210—212.

[6] Kniega Przychodow i rozechodow miasta, tom. I, p. 391, în N. Iorga, Relaţiile comerciale ale ţărilor noastre cu Lembergul, Bucureşti, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1900, p. 13.

[7] George Mîndrea, Cetăţile Neamţu şi Suceava, Bucureşti, 1901, p. 21—22.

[8] C. I. Istrati, Biserica şi podul de la Borzeşti, op. cit., p. 36. Romstorfer C., Das alte griechisch-orthodoxe Kloster Putna, op. cit., p. 12.

[9] I. Bogdan, Inscripţiile de la Cetatea-Albă, « Anal. Acad. Rom. », 1907—1908, t. XXX, memorii, p. 311—360.

[10] N. Iorga, Studii şi documente, Vălenii de Munte, 1912, vol. XXIV, p. 16.

[11] Al. Murzachievici, Inscripţiunea grecească din Cetatea-Albă, în « Memoriile societăţii imperiale de istorie şi antichităţi din Odessa », 1851, t. II, p. 484.

[12] Panaitescu gen. 80. Cetăţile, ruină, în « Anuarul Com. Mon. Ist. », 1924, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iconostasului nou din 1809, N. Iorga a pretins că « la anul 1482 arhitectul levantin Ioan Privana a zidit biserica Sf. Nicolae din Chilia punîndu-i în frunte (?) o inscripţie grecească »[1]. Fără a fi controlată, această afirmaţie a fost reluată de cîţiva istorici de artă[2]. Este adevărat că tradiţia atribuie lui Ştefan cel Mare zidirea unei biserici la Chilia[3] şi că prezenţa unui pristol vechi în altarul actualei biserici[4]. permite presupunearea că actuala biserică, ctitorie a lui Vasile Lupu, după cum rezultă din pisanie şi din considerente stilistice[5] s-ar ridica pe locul vechiului locaş de închinăciune al lui Ştefan. Dar nu există nici o dovadă că tîmpla veche ar data de la Ştefan; inscripţia de pe scîndura păstrată, citită în 1899 şi 1922[6]; ...« Darul robului lui Dumnezeu Dumitru, fiul Io... Privana », se poate referi numai la donatorul vechii tîmple. De altfel, numele acestui pretins arhitect levantin, Ioan Privana, cercetat după celelalte variante [7], este necunoscut.

Hasdeu afirmă că ar fi citit că meşterul Aleviso (Friazin), trecînd prin Moldova spre Moscova, ar fi fost oprit şi pus la muncă de către Ştefan cel Mare[8], Or, Friazin, care a lucrat în capitala Rusiei între 1494 şi 1508[9], a putut trece prin Moldova cel tîrziu în 1494, dată la care cordialitatea relaţiilor dintre marele cneaz Ivan al III-lea şi voievod, excludea un astfel de act. Hasdeu a confundat desigur trecerea eventuală a lui Friazin prin Moldova, cu reţinerea solilor ruşi şi punerea la muncă a meşterilor italieni, fapt petrecut în 1502, dată la care relaţiile dintre voievod şi marele cneaz erau în mod trecător încordate[10].

Dintre meşterii pietrari din timpul domniei lui Ştefan cel Mare, identitatea lui Jan Mistr este stabilită prin semnătura acestuia pe piatra de mormînt a lui Bogdan I., aflătoare la necropola domnească din Rădăuţi: Io, Ştefan, voevodul, cu mila Domnului, voevod al Ţării Moldovei, fiul lui Bogdan voevod, am împodobit acest mormînt străbunului meu, bătrînul Bogdan-voevod, în anul 6988 (1480), luna ianuarie 27. Aceste morminte le-a făcut Jan Mistr »[11]. Această lespede funerară este bine executată şi are anumite particularităţi stilistice, care se întîlnesc — cu anumite modificări — în pietre de mormînt datate între 1479 şi 1519, ceea ce permite ipoteza că ele ar fi de mîna lui Jan Mistr[12], sau de meşteri locali, formaţi de acesta. Sfîrşitul inscripţiei menţionate: « cinil Jan Mistr » permite precizarea naţionalităţii acestui meşter. Într-adevăr forma « cinil » putea fi utilizată de un ucrainean, slovac sau ceh, iar unele stîngăcii în ductul literelor arată că pietrarul era familiarizat mai curînd cu alfabetul latin, deci putea fi vorba de un slovac sau un ceh. Forma «mistr», însă, este cehă ; în slovacă ar fi fost « maistr ». Faptul că în secolul al XV-lea s-au stabilit în Ţările romîne numeroşi refugiaţi cehi vine în sprijinul constatărilor epigrafice[13].

Pe lîngă Jan Mistr mai pot fi consideraţi cu multă probabilitate ca pietrari în timpul domniei lui Ştefan cel Mare, Dragotă Tăutulovici şi Petrila.

Primul a aşezat pe mormîntul mamei sale de la Bălineşti o lespede sculptată, cu următoarea inscripţie: « Acest mormînt l-a înfrumuseţat Dragotă Tăutulovici maicii sale, cneaghina Maria care s-a prestăvit la veşnicile lăcaşuri în anul 7007 (1499), martie 23 ». Este probabil că Dragotă, diac domnesc în 1497, fiu de diac activ la curtea domnească între 1465 şi 1472 şi tatăl pisarului Teodor Dragotovici, familiarizat deci cu tradiţia caligrafiei şi a ornamenticii, nu s-a mulţumit să desemneze modelul pietrii funerare, ci a executat-o personal, după priceperea sa, după cum rezultă din modul inferior de lucru al pietrii, comparată nu numai cu cele executate

---

[1] N. Iorga, Studii şi documente, publicate de... Vălenii de Munte, 1912, vol. XXIV, p. 16.

[2] G. Balş Bisericile lui Ştefan cel Mare, op. cit. p. 268.
Al. Lapedatu, Cercetări istorice cu privire la meşterii moldoveni din sec. XVI. « Bul. Mon. Ist. », 1912, t. V, fasc. 17, p. 24.

[3] Vladimir Mironescu, Mănăstirile şi bisericile întemeiate de Ştefan cel Mare, Cernăuţi, 1908, p. 14.

[4] Panaitescu gen. So., Cetăţile ruină, op. cit., p. 107—109.

[5] G. Balş, Bisericile moldoveneşti din veacurile XVII şi XVIII, Bucureşti, 1933, p. 159.

[6] Petre Colomoţov, Kiliiskaia Nikolaevskaia ţerkov i eia pamiatniki, în « Revista societăţii istorico-arheologice bisericeşti, 1922, XIV, p. 14.

[7] În Marea enciclopedie sovietică, ediţia a II-a şi în Künstlerlexikon de Thieme-Bäcker, în 32 vol.

[8] C. I. Istrati, Podul şi biserica de la Borzeşti, op. cit., p. 35.

[9] Marea encicopedie sovietică, ed. a II-a vol. 2, p. 68.

[10] Karamzin, Histoire de l'empire de Russie, traduite par MM. St. Thomas et Jouffet, Paris, 1820, to.n. VI, p. 395—398.

[11] Dr. Eugen Kozak, Die Inschriften aus der Bukovina, I Steininschriften, 1901, p. 103.

[12] G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, op. cit. p. 249, 270.

[13] Macurek Husitstvi v rumunskych zemich, Brno, 1927, p. 98. Strzygovski I., Kunstschätze der Bukovina, in « Zeit » din 13,8, 1913.
Mihail P. Dan, Cehii, slovacii şi romînii în veacurile XIII—XIV, Sibiu, 1944, p. 47.
Dimitrie Dan, Cronica episcopiei din Rădăuţi, Viena, 1912, p. 9.

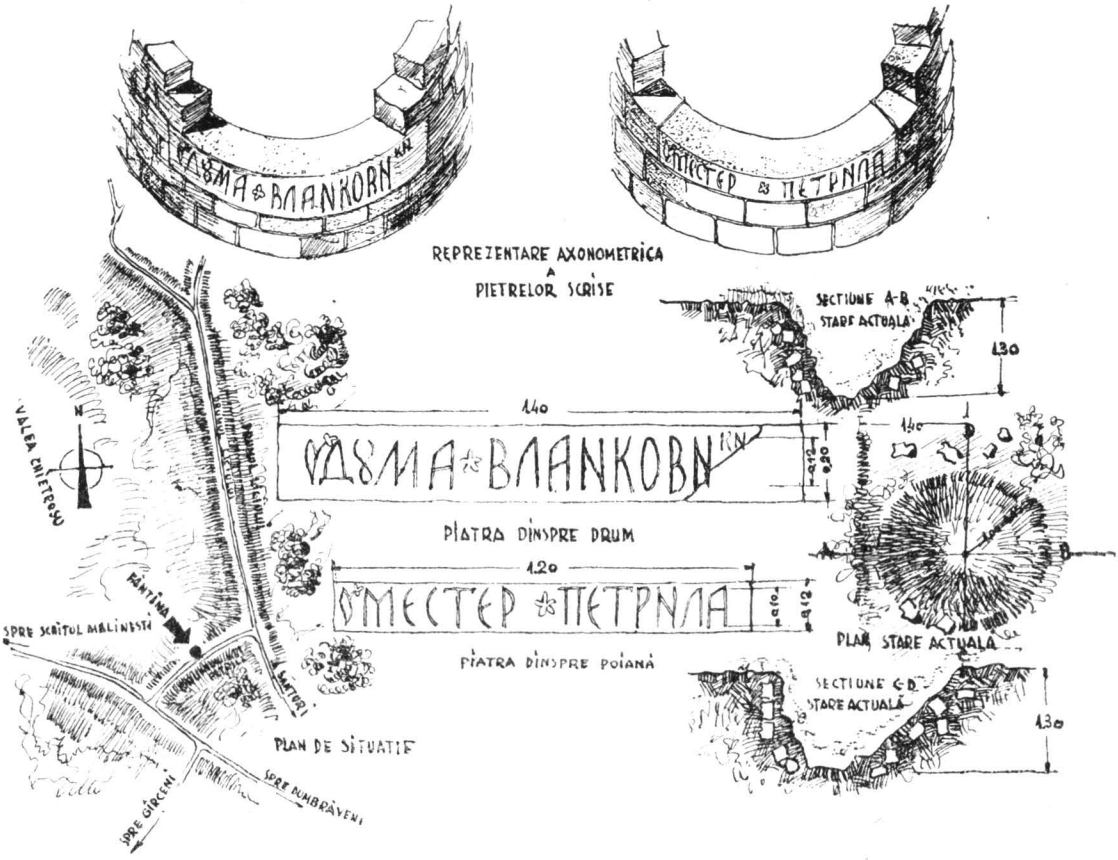
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Jan Mistr, dar și cu celelalte lespezi ale membrilor familiei Tăutu de la Bălinești[1].

Din cercetările întreprinse pe teren în 1954 am stabilit că în pădurea Dumești (raionul Negrești, regiunea Iași) pe cărarea « lui Petrila », ce leagă drumurile Dumeștii-Vechi — Dumbrăveni și Gîrceni — schitul Mălinești, se găsea fîntîna « lui Petrila », distrusă în 1940 de pădurarul Vasile Grosu în căutarea unei « comori haiducești ». Actualmente din fîntînă a rămas numai o groapă circulară cu marginile neregulate și raza de 1—1,15 m. În jurul acestei gropi sînt risipite pietre de rîu și pietre brute; în marginea gropii se mai disting pietre rotunjite cu ciocanul, iar în fundul fîntînii, sub iarbă, pămînt și frunziș în putrefacție, mai sînt pietre.

Această fîntînă a fost vizitată la 21 mai 1938 de fostul învățător Gh. David din Dumeștii-Noi care a copiat cele două inscripții: « Duma Vlaicoviki » și « Meșter Petrila » și ornamentele sculptate în jurul acestora. Am reconstituit apoi cu Gh. David la fața locului aspectul fîntînii pînă în 1940, după cum urmează:

Fîntîna avusese raza interioară de 0,70 m, cea exterioară 0,90 m, grosimea pietrelor brute, rotunjite cu ciocanul, fiind de 0,20 m. Fîntîna se ridica cu 0,60 m deasupra pămîntului. Înspre drum, la 0,20 m deasupra solului, se găsea o piatră cioplită foarte fin pe toate muchiile, măsurînd pe curbura exterioară 1,40 m, pe cea interioară 1,10 m, avînd înălțimea de 0,20 m. În stînga pietrii era sculptată o floare cu o frunză și trei petale, urma apoi inscripția Duma, apoi o floare cu cinci petale, apoi inscripția Vlaicoviki. Literele aveau o înălțime de 0,13 m cu excepția ultimelor două, mai mici și situate mai sus. Piatra avea o crăpătură oblică, atingînd cele două litere « i ». Pe partea opusă drumului, la 0,30 cm deasupra pămîntului, se găsea cealaltă piatră, cioplită foarte fin pe toate fețele, măsurînd pe curbura exterioară 1,10 m, pe cea interioară 0,96 m, avînd înălțimea de 0,12 m. La începutul pietrii erau sculptate o frunză și o floare cu



Fîntîna lui Petrila

[1] Al. Lapedatu, Inscripții la biserica Bălinești, « Bul Com. Mon. Ist. », 1911, t. IV, fasc. 16, p. 212, 218.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei petale, apoi inscripția « mester » și o floare cu cinci petale apoi inscripția « Petrila ».

Duma Vlaicovici, fiul lui Vlaicu Pîrcălab, vărul voievodului Ștefan cel Mare, apare în documente între 12 septembrie 1468 și 14 martie 1502. El a avut o curte la Dumești; tradiția din sat îi atribuie și construcția bisericii vechi din Dumești și ridicarea întăriturii de pămînt (palanca) din pădurea Dumești. Gh. David și bătrînii Gheorghe Vasile Săcuianu, Dumitru Boboșanu și Grigore Hurdubeț, toți din Dumești, mi-au confirmat faptul că originea fîntînii este atribuită ultimei perioade a domniei lui Ștefan cel Mare. Ductul literelor din inscripție — copiată de Gh. David — este cel uzual în secolul al XV-lea și al XVI-lea. Forma « Vlaicoviki », în loc de « Vlaicovici », « mester » în loc « meșter », « maistor », « mistr », sau « mistrz » (poloneză), « Petrila » în loc de « Petrilă » par a indica un străin, bulgar sau maghiar. Prezentarea inscripției cu aceste ciudățenii este în favoarea autenticității ei, întrucît un mistificator ar fi utilizat în « transcrierea » sa formele uzuale. Împotriva ipotezei că ar fi vorba de o mistificare vorbește și faptul că Gh. David a menționat că piatra cu inscripția « Duma Vlaicoviki » era crăpată: într-adevăr o piatră de dimensiunile ei ținînd seama de faptul că era de calcar de duritate mijlocie, era supusă la tensiuni puternice în timpul manevrării ei, ceea ce explică crăparea. Un astfel de detaliu nu putea fi inventat de un nespecialist în probleme de construcție.

Nu cunoaștem în mod sigur nici un meșter zugrav din vremea lui Ștefan cel Mare.

Prima icoană moldovenească, precis datată, poartă inscripția: « Această icoană a fost făcută la mitropolia din Rădăuți, sub episcopul chir Pahomie, la anul 7013 (1505), luna lui noiembrie, 18 ». Icoanele de la Putna și Athos atribuite lui Ștefan cel Mare, nu sînt nici datate și nici semnate.[1]

Nici unul din fragmentele de pictură, păstrate în bisericile din Lujenii (452?) Dolheștii Mari (1480?), Pătrăuți (1487), Voroneț (1488), sf. Gheorghe — Hîrlău (1492), sf. Nicolae — Dorohoi (1495), Popăuți (1496), Neamț (1497), Bălinești (1499), Arburea (1502), paraclisul de la Bistrița (1498) nu e datat sau semnat. Atribuirea acestor picturi timpului domniei lui Ștefan cel Mare se face pe baza unor considerente de stil, de duct al literelor inscripțiilor, de teme iconografice și de execuție[2].

Nu este exclus ca Gheorghe din Trikalla să fi lucrat și în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, deși a murit mult mai tîrziu, după cum rezultă din inscripția destul de ștearsă de pe piatra sa de mormînt[3]: « Această groapă este a robului lui Dumnezeu, stolnicul Gheorghe și zugrav venit din părțile Tricalchiei (Trikallei) și s-au strămutat la veșnicele lăcașuri (în zilele prea piosului Petru Voevod) în anul 7038 — sau 7048 (1530 sau 1540), luna ghenarie, 10 »[4]. Nu este justificată ipoteza lui Meteș că el ar fi pictat bisericile din Bădăuți și Pătrăuți, ipoteză care se bazează numai pe faptul că în acele biserici se găseau inscripții grecești[5].

Grafitele din 1494 — diaconul Ioan — și 1496 — diaconii Grigorie și Gavril — de la Bălinești ar putea fi ale zugravilor bisericii, considerînd că aceasta a fost terminată și sfințită în anul 1499[6].

Cunoștințele noastre actuale cu privire la meșterii constructori, pietrari și zugravi din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, « una din cele mai însemnate perioade ale trecutului istoric al poporului romîn[7] », se reduc la cele sus-arătate.

H. Stănescu

---

[1] N. Iorga, Vechea artă religioasă la Romîni, cap. I, Icoana romînească, p. 8—18.

[2] Podlacha, Das heilige Abendmahl in den Wandgemälden der Kirchen der Bukovina, in « Kunstgeschichtliches Jahrburch der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1910, p. 148.

G. Balș, Bisericile lui Ștefan cel Mare, op. cit., p. 245—265.

I. D Ștefănescu, L'évolution de la peinture religieuse en Moldavie et Bucovine, Paris, 1928, tom. I, texte, p. 90—103.

[3] Fostă în preajma bisericii sf. Gheorghe din Hîrlău, astăzi la Muzeul R.P.R., secția de artă feudală.

[4] Inscripție reconstituită de Teodor T. Burada, Biserica sft. Gheorghe din orașul Hîrlău, zidită de Ștefan cel Mare. Arhiva pentru istorie, arheologie și filozofie, 1891, VI, p. 112—113.

N. Iorga, Inscripții din bisericile Romîniei, București 1905—908, ediția I-a, vol. I, p. 6.

[5] St. Meteș, Zugravii bisericilor romîne, în « Anuarul Com. Mon. Ist. pentru Transilvania 1926—1928 », Cluj, 1929, p. 38.

[6] ibidem, p. 42.

[7] Barbu Cîmpina și A. Grigorescu, 450 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, în « Scînteia », nr. 3014, din 2 iulie 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

ISTORIA ARTEI RUSE *

Una din temele importante ale Institutului de istoria artei al Academiei U.R.S.S. este întocmirea unui tratat complet de istoria artei ruse. Lucrarea e proiectată în 12 volume, dintre care primele două au apărut în cursul anului trecut, sub redacția academicianului I. E. Grabar, V. N. Lazarev, membru corespondent al Academiei de Științe a U.R.S.S. și V. S. Kemenov, membru corespondent al Academiei de Artă. La alcătuirea acestei lucrări a luat parte întregul colectiv al Institutului.

Primul volum cuprinde capitolele consacrate celor mai vechi creații de artă ale Europei de răsărit, ale vechilor slavi, Rusiei kieviene, cnezatelor ruse apusene și ale celor din regiunea orașelor Vladimir și Suzdal. Al doilea volum analizează dezvoltarea artei în regiunile Novgorod și Pskov. În continuare, vor mai apărea două volume consacrate perioadei feudale; două volume care se vor ocupa de arta rusă în secolul al XVIII-lea; trei volume vor fi consacrate secolului al XIX-lea și în sfîrșit alte trei consacrate studiului artei sovietice.

Principiile de la care au pornit autorii, punctele de vedere adoptate de ei în legătură cu gruparea materialului istoric, precum și metodele de lucru sînt arătate pe scurt dar în mod substanțial, în introducerea primului volum. Autorii își precizează de la început intențiile: este vorba în primul rînd de a înfățișa cititorului sovietic « un tablou al dezvoltării artei ruse în legătură cu procesul general de desfășurare a vieții sociale ruse și a luptei ideologice dintre diferitele clase* ». Acest tablou va trebui să pună în lumină contribuția originală și puternică a poporului rus la făurirea tezaurului artistic universal al popoarelor, și să arate totodată în ce măsură creația populară stă la baza operelor de artă ale maeștrilor ruși, subliniind vechimea și adîncimea acestei rodnice influențe.

Plecînd de la principiile esteticii marxist-leniniste, autorii lucrării arată că ei și-au îndreptat atenția spre curentele și tendințele realiste, care au predominat în arta rusă în tot decursul dezvoltării ei. Această afirmație este confirmată pe deplin; în orice etapă a desfășurării procesului istoric de creație artistică, autorii urmăresc elementele, uneori evidente, alteori mai puțin vizibile, ale tendințelor realiste, care caută să apropie expresia artistică de adevărul vieții. Munca cercetătorilor apare în acest sens cu atît mai interesantă, cu cît —în ceea ce privește materialul studiat pentru aceste două volume —ea se exercită într-un domeniu considerat de istoricii burghezi ca aflîndu-se la polul opus realismului: este vorba de arta bisericească medievală (ortodoxă).

Descoperirile arheologice ale cercetătorilor sovietici, mai ales cele în legătură cu precizarea izvoarelor artei ruse, cu aspectele culturii artistice la populațiile slave și cu arta antică și scitică din regiunea Mării Negre, au modificat fundamental punctele de vedere ale istoricilor de artă în ceea ce privește originile artei ruse și legăturile dintre ea și arta bizantină. « Stratul bizantin » reprezintă un moment istoric care s-a fixat în arta rusă pe temelia puternică a vechilor tradiții artistice slave. Acest fapt apare în analiza făcută de autorii diferitelor opere de artă, socotite în trecut ca tributare influențelor bizantine.

* Istoria artei ruse. Izd. Akad. Nauk SSSR, 1953,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Munca de descoperire și restaurare a vechilor opere de pictură rusă a îmbogățit tezaurul artei naționale cu un mare număr de lucrări valoroase, care trebuie să-și găsească locul cuvenit într-o istorie a artei ruse. De aceea a fost nevoie de o grupare și o sistematizare judicioasă a materialului, care să permită în același timp urmărirea desfășurării dialectice, a conținutului, dar și circumscrierea unor anumite trăsături specifice și comune de expresie. Metoda de studiere pe școli, adoptată de colectivul Institutului, care-și găsește justificarea în importanța deosebită a școlilor artistice locale în perioada feudală — caută să scoată cît mai clar în relief rolul istoric al fiecărei școli în parte, prin gruparea materialului existent în jurul unui anumit centru geografic. Această metodă leagă între ele diferitele etape ale aceleiași școli, chiar dacă una din aceste etape se leagă prin unele caractere și de alte influențe. Scopul principal, afirmă redactorii, este să se contureze cît mai precis, mai semnificativ și mai unitar profilul creator și contribuția originală a fiecărei școli. Considerînd că o cunoaștere profundă a întregii bogății de creații ale poporului în decursul istoriei reprezintă una din « pietrele de temelie ale patriotismului », colectivul de autori ai « Istoriei artei ruse » mărturisește că a trecut la redactarea lucrării, deși se găsea în fața unor probleme încă incomplet rezolvate, insuficient clarificate, mai ales în ceea ce privește valorificarea și aprecierea unor opere. Dacă s-ar fi procedat altfel, așteptîndu-se cine știe cîtă vreme limpezirea definitivă a anumitor probleme de mai puțină importanță, ar fi însemnat să se facă o nedreptate față de cititorul sovietic, lipsindu-l de posibilitatea de a se afla în fața unei perspective istorice asupra artei ruse.

Din directivele metodologice enunțate în introducere, cititorul își poate da seama că lucrarea este solid axată teoretic, că toate datele pe care le conține se situează în mod logic într-un ansamblu semnificativ în acest sens. Îmbinînd bogăția de informație și de documentare cu o valorificare istorică precisă din punct de vedere marxist, lucrarea poartă pecetea unei înalte calificări științifice, răspunzînd cerințelor cititorului sovietic. Autorii arată că punctul de plecare în istoria formării și dezvoltării fenomenului artistic rus este apariția creațiilor artistice ale celor mai vechi populații din Europa de răsărit. Aceste probleme sînt studiate în primul capitol al volumului întîi, semnat de V. D. Blavatski. Pornind de la explicarea semnificației economice și totodată a rostului magic al operelor de artă făurite de aceste populații, Blavatski analizează cîteva exemplare de asemenea opere, de cele mai multe ori obiecte de cult sau de uz personal, descoperite în mormînte.

Cele mai remarcabile dintre aceste opere aparțin epocii scitice. De pildă lucrările în metal, al căror caracter specific este « stilul animalier », se deosebesc prin formele lor puternice și armonioase, însă pronunțat stilizate, avînd un caracter ornamental. Lucrul este explicabil, spune Blavatski, prin faptul că aceste opere nu aveau un înțeles propriu, ci făceau parte din decorația unui obiect cu destinație precisă, de obicei războinică, ornamentația respectivă fiind legată de reprezentări totemice. Totuși, originea exactă a acestui « stil animalier » în arta scitică rămîne, după spusele autorului, o problemă deschisă.

O deosebită importanță se acordă apariției artei elene în regiunea Mării Negre. Operele de artă grecești, aducînd cu ele preocuparea pentru om, au îmbogățit considerabil conținutul operelor de artă locale, în care predominau motivele ornamentale sau chipurile de animale, concepute uneori realist, alteori însă puternic stilizate.

Totodată, este scoasă în evidență contribuția sarmaților în aceste regiuni, mai ales în ce privește arta aplicată. În concluziile studiului însă, Blavatski subliniază faptul că elementele prelucrate și asimilate adînc și creator de cultura artistică rusă sînt elementele antice grecești. Faptul nu este întîmplător, ci se leagă de corespondența dintre concepția despre lume a vechilor slavi și cea a vechilor greci, ambele caracterizate printr-o mitologie antropomorfică, armonic construită. Caracterele comune lui Hercule și altor eroi greci pe de o parte, și figurilor luminoase, optimiste și puternice ale vitejilor ruși din bîline — baladele vechi ruse — pe de altă parte, vin în sprijinul acestei teorii.

O contribuție de valoare, mai ales prin noutatea materialului cercetat și interpretat, o constituie studiul lui B. A. Rîbakov despre arta vechilor slavi.

Constatînd că diferitele obiecte uzuale ale slavilor aveau o ornamentație deosebit de bogată, autorul caută să explice semnificația, atît a conținutului, cît și a elementului formal al operelor slave care au rezistat veacurilor, în raport cu condițiile de trai și cu reprezentările mitologice ale acestor popoare. El arată totodată că studiul atent al artei populare ruse din secolul al XIX-lea este un factor de primă importanță în cercetarea istoriei artei slave cu caracter păgîn, deoarece un anumit profil al acestor fenomene artistice supraviețuiește în creația populară rusă. De pildă, unele din broderiile care se întîlnesc pe prosoape în regiunile Rusiei nordice din secolul al XIX-lea, folosesc tema unei zeițe tradiționale la vechii slavi, înfăți-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

șată, după canoane bine stabilite, întovărășită de simbolurile vieții și ale rodniciei: păsări și albine. Exemple ale unor asemenea persistențe tematice și stilistice sînt numeroase. În ceea ce privește sculptura la vechii slavi, Rîbakov grupează diferitele tipuri de opere existente, observînd că unele din ele dovedesc un adînc interes pentru fizionomia umană, pentru expresivitatea ei, în timp ce altele, din aceeași perioadă, se prezintă foarte schematic. În general, situația din urmă este specifică mai ales artelor aplicate. Temele animaliere se bucură de o interpretare mai liberă și mai vie. Orice temă ar fi însă tratată, scopul artei slave rămîne magic, îndreptat spre influența omului asupra forțelor naturii.

Legătura de continuitate a artei slave cu arta Rusiei kieviene, arată că la baza fenomenului artistic rus din epoca medievală stau antecedentele unei culturi bogate și variate. O serie de teme tradiționale ale artei păgîne, au trecut în repertoriul temelor noii arte creștine, fapt care dovedește că « meșterii ruși au asimilat cu succes cultura artistică creștină, nu pentru că au fost elevi capabili ai bizantinilor, ci pentru că au mers mai departe pe măreața cale a unei dezvoltări creatoare, care culminează în secolul al X-lea în vremea lui Sviatoslav »[1].

Capitolul consacrat Rusiei kieviene este încredințat eminentului savant V. N. Lazarev. Fiind vorba de unul din capitolele fundamentale ale primului volum, el cuprinde cinci părți: o privire generală, avînd ca scop localizarea istorică și așezarea în epocă; o analiză amănunțită a arhitecturii; un studiu despre pictura și sculptura Rusiei kieviene, un altul consacrat artei decorative, și în sfîrșit un capitol de concluzii și caracterizări generale. Problemele de arhitectură și cele de artă decorativă sînt rezultatul muncii unor specialiști ca N. N. Voronin și B. A. Rîbakov. Puterea politică și strălucirea Rusiei kieviene ca centru cultural european pot fi și mai bine scoase în evidență în urma noilor descoperiri făcute cu ocazia săpăturilor din anii 1907—1908, 1938—1940 și 1945—1948. Ruinele unor biserici și palate, bogat ornamentate, precum și cele ale unor ateliere artizanale confirmă poziția centrală a Kievului în civilizația rusă.

Legăturile multiple dintre statul kievian pe de o parte, Occident și Bizanț pe de alta, au lărgit orizontul creator al artiștilor și meșterilor din statul Kiev, fără a știrbi totuși puternica lor originalitate.

În ceea ce privește poziția artei religioase din Rusia kieviană față de arta bizantină, V. N. Lazarev precizează că punctul de vedere al istoricilor burghezi, după care influența bizantină ar avea rolul precumpănitor, este greșit, deoarece elementul bizantin a fost prelucrat și asimilat de către artiștii ruși, suprapunîndu-se armonios unei culturi profund specifice. În sprijinul acestei afirmații vine, pe de o parte, faptul că încercările bisericii ruse de a-și crea o independență religioasă și culturală s-au manifestat intens în cursul secolului al XII-lea, avînd drept consecință înăsprirea relațiilor cu imperiul bizantin, iar pe de alta, împrejurarea că meșterii greci, care au lucrat în Rusia kieviană în colaborare cu meșteri ruși, au dat la lumină opere mult deosebite de cele pe care le executau la ei în patrie. În Rusia « ei au avut de rezolvat cu totul alte probleme și au fost nevoiți să țină seamă de nevoile și cerințele locale ». La rîndul lor, meșterii ruși locali au adus contribuția tradițiilor populare. Iată de ce un monument ca Sf. Sofia din Kiev, de pildă, are atît de puține caractere comune cu bisericile Bizanțului. Curentul popular a pătruns fără încetare în arta clasei dominante și a fertilizat-o cu un nou conținut de viață, determinînd o poziție opusă dogmatismului bizantin[2].

Pentru a putea înțelege însă cu adevărat puterea emotivă a operelor de artă feudală, V. N. Lazarev subliniază că este necesar să se țină seama în permanență de diferențierile de clasă din perioada respectivă și de caracterul violent contrastant al modului de viață popular, față de cel al claselor dominante. Acest fapt apare și mai evident în domeniul construcțiilor: deosebirea dintre bisericile mărețe și împodobite, și locuințele strîmte, mizere, ale țăranilor și tîrgoveților muncitori, erau de natură a impresiona pe oamenii simpli.

Toate aceste împrejurări istorice, subliniază V. N. Lazarev, sprijinite pe forma centralizată a puterii Rusiei kieviene din această perioadă, au imprimat operelor de artă făurite atunci, acel caracter monumental și expresiv, care se remarcă atît în arhitectură, cît și în arta mozaicului, în pictură sau sculptură. De aici autorul trage concluzia că există destule motive pentru a se putea afirma că arta Rusiei kieviene se prezintă ca unul din punctele culminante ale artei medievale în general.

Trecînd la analiza profundă a operelor reprezentative pentru fiecare gen de artă în parte, lucrarea oferă cititorului posibilitatea să cunoască biserici ca Sf. Sofia din Kiev, catedrala Schimbării la față din Cernigov, numeroasele decorații în mozaic ale Sf. Sofia din Kiev, printre care celebra scenă « Euharistia », fres-

[1] Istoria artei ruse, vol. I, p. 91.
[2] Op. cit., vol. I, p. 109.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele înfățișînd scene din viața poporului, în aceeași biserică, sau scene religioase din mănăstirea Sf. Chiril din Kiev, ale căror personaje prezintă uneori, cu toată severitatea trăsăturilor prescrise de canoane, fizionomii de tip slav, precum și numeroase obiecte de artă aplicată, al căror rafinament de execuție și a căror eleganță scot în relief bogata fantezie a conținutului decorației.

Influența artei kieviene s-a întins și în alte regiuni ducînd la un anumit caracter unitar al arhitecturii ruse. Acest lucru s-a petrecut în cnezatele ruse apusene.

După Rusia kieviană, al doilea focar de cultură rusă a fost regiunea Suzdalului. Studiul operelor de artă create în această regiune, în perioada medievală, a fost încredințat lui Lazarev, Voronin și Rîbakov.

Un puternic ansamblu de tradiții culturale locale vechi, care au la bază viața poporului, au imprimat artei din Suzdal o serie de trăsături originale, dar în care se resimte influența Kievului. Una din aceste trăsături este bogata ornamentație sculpturală a bisericilor. Un exemplu de mare valoare artistică, prin armonia și echilibrul cu care sînt distribuite aceste ornamentații, este catedrala Sf. Dimitrie din Vladimir, care datează de la finele secolului al XII-lea. O altă trăsătură proprie artei din Suzdal și Vladimir, mai ales în ceea ce privește arhitectura, este fuziunea îndrăzneață a tradiției ruse cu concepția romanică despre detaliile decorative, într-o operă de arhitectură. Acest fapt poate să fie interpretat ca o îndepărtare de la norma canoanelor bizantine. Totodată, se remarcă în această regiune dezvoltarea operelor de arhitectură civilă, sub forma complexă a unor mari ansambluri de clădiri. Palatul Bogoliubski din Vladimir reprezintă o capodoperă de acest gen. În aceste construcții meșterii din Vladimir și Suzdal au folosit elemente de arhitectură populară.

Toate particularitățile operelor de artă din Suzdal și Vladimir au fost într-o strînsă legătură cu tendințele sociale înaintate ale secolului al XII-lea, cu lupta « despoților » din Vladimir, împotriva fărîmițării feudale: — aceste opere servind ca bază pentru dezvoltarea artei moscovite din secolele al XIV-lea și al XV-lea.

În ceea ce privește pictura, operele analizate sînt grupate cronologic, înlesnind astfel caracterizarea stilistică a icoanelor din cadrul aceleiași școli. Ceea ce deosebește lucrările de pictură și sculptură din Suzdal și Vladimir este faptul că, deși existența lor este legată de cele mai înalte cercuri ale societății feudale (fiind executate la comanda cnejilor sau a bisericii), în ele se află exprimate cu deosebită tărie trăsăturile populare. Lucrate de mîna « oamenilor mărunți », asemenea opere vorbesc limpede despre forța și strălucirea creației populare. « Această creație a făcut posibilă transformarea asprelor dogme și canoane bizantine într-o concepție mai liberă și mai optimistă asupra vieții și a omului; a dus la victoria principiilor și metodelor sculpturii în lemn și în domeniul plasticii monumentale, a umplut paleta pictorilor cu culori luminoase și vesele din care s-a șters orice urmă de mohoreală bizantină, a ajutat ca în arta bisericească să pătrundă nenumărate motive folcloristice și, mai cu seamă, ornamentul popular »[1].

Toate aceste forme de cultură, cercetate în primul volum, și-au văzut dezvoltarea întreruptă de năvălirea tătarilor, la începutul secolului al XIII-lea. Mai ales arhitectura și, împreună cu ea, sculptura și pictura monumentală, și-au oprit cursul firesc. În schimb operele de mici dimensiuni, portabile, au continuat, din generație în generație, să se dezvolte și să înflorească.

Volumul al doilea al « Istoriei artei ruse » este redactat de un colectiv compus din academicienii I. E. Grabar, V. S. Kemenov, membri corespondenți ai academiei de arte și V.S. Lazarev, membru corespondent al Academiei de Științe[2].

Primul capitol tratează despre arta din Novgorod, care ocupă o poziție caracteristică în tabloul artei ruse. Prin vechimea acestui oraș și prin așezarea sa geografică, el a devenit încă din secolul al X-lea un important centru negustoresc și meșteșugăresc. Situația economică, unită cu lupta intensă pentru stăpînirea naturii și a unor largi teritorii nordice, au dezvoltat în populația Novgorodului anumite însușiri de energie, simț practic, independență și curaj, ale căror manifestări s-au reflectat cu multă precizie în operele de artă din această regiune. Pătura meșteșugarilor și a negustorilor reprezenta în Novgorod o adevărată forță, care se impunea clasei dominante, sub diferite forme. Cultura care s-a dezvoltat pe aceste baze avea un stil corespunzător spiritului practic al populației: laconic, simplu și expresiv.

Viața religioasă a Novgorodului se caracteriza și ea prin tendințe accentuate spre autonomie și independență. Între aceste tendințe este și apariția a două secte religioase, cu destulă răspîndire în masele populare, apariție care a avut urmări în configurația operelor de artă religioasă, influențînd « eliberarea de prescripțiile dogmei, folosirea mai liberă a

[1] Op. cit., vol. I, p. 504.
[2] Istoria artei ruse, vol. II. Ed. Akad. Nauk SSSR, Moscova, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tipurilor iconografice, interpretarea mai personală și mai plină de emoție a icoanelor tradiționale »[1] influențînd creșterea spiritului critic. În general, religiozitatea novgorodenilor se desfășura într-un spirit echilibrat, legat de viața de toate zilele; de aceea și arta lor religioasă este plină de imagini concrete, vii, clare. Stilul artei religioase din Novgorod poartă adînc întipărite aceste caractere, la care se adaugă simplitatea, forța și uneori chiar brutalitatea expresiei. Clădirile sînt fără ornamente, concentrîndu-și frumusețea în masele impunătoare și în măreția siluetei. Picturile, în culori luminoase, poartă urmele mîinilor unor artiști îndrăzneți în aplicarea culorii și în sublinierea contururilor. « Pictorul din Novgorod stă ferm pe pămînt și în același timp gîndul lui se ridic spre cer »[1]. De aici rezultă expresia intelectualizată și plină parcă de simț critic a multora din chipurile zugrăvite în icoanele din Novgorod. Sfinții acestor icoane sînt oameni adevărați, atenți la lumea înconjurătoare, energici și activi. Bisericile Sf. Gheorghe din vechea Ladogă și Mîntuirea de lîngă Novgorod, sînt pline de asemenea picturi. Portretele de prooroci din biserica Sf. Gheorghe sînt opere de autentică apropiere de viață.

Aceleași trăsături se întîlnesc și în arta decorativă novgorodeană. Centru meșteșugăresc, Novgorod a devenit în mod inevitabil centrul creației de artă aplicată. Din păcate lipsesc o serie de date care să permită istoricului să zugrăvească un tablou complet în această privință. A. V. Arțihovski, redactorul aceste părți a lucrării, subliniază însă că cele mai importante și reușite aspecte ale artei decorative de la Novgorod, au fost inițialele și vignetele din manuscrise, caracterizate, între altele, printr-un suculent umor popular, punctat uneori de o notă satirică.

V. N. Lazarev, autorul al celui consacrat Pskovului, punînd în strînsă legătură împrejurările istorice în care au trăit locuitorii acestor regiuni din nordul Rusiei, avînd mereu de înfruntat armate străine și evenimente cu caracter social, — ca luptele duse de pătura meșteșugărească în prima jumătate a secolului al XV-lea, împotriva « arghirofililor bogați și burtoși » — cu specificul realizărilor artistice ale școlii din Pskov, ajunge să constate însușirile proprii arhitecturii și picturii din Pskov, Laconismul, simplitatea, logica în construcție, puterea expresivă și aspectul sănătos, plin de viață a figurilor de sfinți zugrăvite în fresce și icoane, sînt caracteristice artei școlii din Pskov. Biserica Sf. Vasile cel Mare din Pskov exemplifică admirabil această sobrietate plină de forță, care face farmecul operelor de artă, creații ale școlii din Pskov.

Încheind lucrarea cu un capitol de concluzii, N. N. Voronin și V. N. Lazarev pun accentul pe semnificația operelor de artă veche rusă, privite în ansamblul lor, în epocile examinate și în lumina principiilor estetici marxist-leniniste, de la operele slavilor (secolele IV—VIII) și primii pași ai artei ruse (secolele X—XI) pînă la creațiile din secolul XIV—XV ale artiștilor din Pskov și Novgorod. Două tendințe se conturează și se înfruntă în această desfășurare creatoare: în linii generale, arta veche rusă se află în slujba vîrfurilor societății feudale și ca atare prin caracterul ei de clasă are o putere de influență limitată. Totuși, afirmațiile unor istorici dinaintea Marei Revoluții Socialiste din Octombrie, că această cultură artistică ar fi din toate punctele de vedere aristocratică, sînt false. Execuția propriu-zisă a acelor opere cădea în sarcina unor artiști proveniți din păturile populare. Pe această cale ei aduceau în creația artistică un curent inspirat de motive și concepții populare, care se opuneau prin optimismul și îndrăzneala lor influenței bizantine, ascetizante. Aceste tendințe populare au devenit din ce în ce mai accentuate, cristalizînd în opere de artă nemuritoare trăsăturile naționale ale poporului rus.

O bogată bibliografie, în care intră lucrările clasicilor marxism-leninismului, utilizate pentru acest tratat, alături de lucrări cu caracter istoric și de lucrări de strictă specialitate folosite la fiecare capitol în parte, dă cititorului mari posibilități de informație și documentare. Un index alfabetic ușurează orientarea în materialul vast al celor două volume.

Condițiile grafice deosebite în care este editată lucrarea, numeroasele ilustrații, în alb-negru sau în culori, permițînd în permanență cititorilor să aibă în fața ochilor operele analizate în text, constituie o prețioasă contribuție la cunoașterea și înțelegerea marelui tezaur al artei vechi ruse.

A.P.

---

[1] Op. cit., vol. II, p. 14.

[2] Op. cit., vol. II, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ERATĂ

Pag.	Rîndul :	In loc de :	Se va citi :	Această greşală s-a făcut din vina:
9	3 de jos	Dunouveau	Du nouveau	Tipografiei
224	2 de jos	pogressiste	progressiste	Editurii
229	11 de sus	Albe	Alba	«
266	22 şi 23 de jos	« Clevetici » « Demagogul »	« Clevetici demagogul »	«
284	1 de jos	internaţională	intonţională	«
305	13 de jos	arită	artă	Tipografiei
315	25 de sus	alăturînduse	alăturîndu-se	Editurii
367	2 şi 3 de sus col. I	Academia U.R.S.S	Academia de Ştiinţe U.R.S.S.	«

o. 635 — Studii şi cercetări de istoria artei Nr. 1-2/955

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GM D83/9
40,00 RON

Preţul 15 lei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro